
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07197 049 5

MÉMOIRES COURONNÉS

ET

AUTRES MÉMOIRES.

TABLE

DES

MÉMOIRES CONTENUS DANS LE TOME XXXVI.

SCIENCES.

LETTRES.

BEAUX-ARTS.

MÉMOIRES COURONNÉS

ET

AUTRES MÉMOIRES

PUBLIÉS PAR

L'ACADÉMIE ROYALE

DES SCIENCES, DES LETTRES ET DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE.

COLLECTION IN-8°. — TOME XXXVI.



BRUXELLES,

F. HAYEZ, IMPRIMEUR DE L'ACADÉMIE ROYALE,

rue de Louvain, 108.

—

Juin 1884.

GRÉTRY

SA VIE ET SES ŒUVRES

PAR

MICHEL BRENET.

(Couronné par la Classe des beaux-arts dans sa séance du 25 octobre 1883.)

GRÉTRY

SA VIE ET SES ŒUVRES.

CHAPITRE PREMIER.

Enfance et jeunesse de Grétry. — Liège, Rome, Genève.

I.

Si l'on avait la prétention de tracer l'arbre généalogique de Grétry, ainsi qu'on l'a fait pour Bach en Allemagne, l'impossibilité d'une telle entreprise ne tarderait pas à se faire reconnaître. Grétry, dans les Mémoires où il nous raconte la plus grande partie de sa vie [1], ne remonte dans sa parenté que jusqu'à son grand-père, Jean-Noé, qui tirait son nom de famille d'un hameau du diocèse de Liège, où ses parents avaient possédé quelques biens. Jean-Noé Grétry les vendit à l'époque de son mariage avec une jeune Allemande, Dieudonnée Campinado. S'unissant malgré l'opposition des parents de la jeune

[1] Grétry, *Mémoires ou Essais sur la musique,* 3 vol. in-8°. Paris, imprimerie de la République, an V.

fille, les amoureux avaient compris qu'ils ne devaient compter que sur eux-mêmes; prenant leur sort du bon côté, avec l'insouciante gaîté de la jeunesse, ils s'étaient établis à Blegny, petit village près de Liège, et gagnaient leur vie en vendant aux paysans de la bière et de l'eau-de-vie. Jean-Noé, qui jouait tant bien que mal du violon, mettait ses talents à profit et faisait danser ses clients le dimanche; l'auberge campagnarde offrait alors le tableau d'une de ces fêtes flamandes qu'ont reproduites tant de grands peintres. C'est là qu'un oncle très vénérable de Dieudonnée, le prélat Delvilette, haut dignitaire de l'Église et de l'Empire, retrouva sa nièce gaie et heureuse, lorsqu'il vint la voir à Blegny, en allant siéger au chapitre de Liège, en qualité de commissaire de l'Empereur. Un petit bonhomme de sept ans, François Grétry, raclait bravement du violon à côté de son père; sa bonne mine eut bientôt charmé le prélat, qui fut tenté d'emmener son petit-neveu avec lui à Presbourg, où il résidait. Jean-Noé et sa femme ne se souciaient guère de se séparer d'un enfant qui faisait la joie de leur pauvre ménage; aussi se gardèrent-ils de blâmer leur fils lorsqu'ils l'entendirent repousser les offres avantageuses de l'oncle, en assurant qu'il ne voulait point quitter ses parents et qu'il avait la vocation bien arrêtée de devenir un jour un musicien.

Ses dispositions pour cet art étaient en effet remarquables, et à douze ans il obtenait au concours la place de premier violon de l'église St-Martin, à Liège. Il se fixa donc en cette ville et se mit bientôt à donner des leçons de musique. Il avait vingt-trois ans lorsqu'il s'éprit d'une de ses élèves, Marie-Jeanne Defossez, qui appartenait à une fort bonne famille. Les parents de la jeune fille s'opposèrent quelque temps au mariage, soit parce qu'ils regardaient l'origine et la profession de François Grétry comme inférieures à ce qu'ils étaient en droit d'exiger, soit parce qu'ils redoutaient pour leur enfant les privations et les fatigues d'un ménage sans aisance. Ils cédèrent pourtant aux prières des jeunes gens que la musique avait rapprochés, et qui devaient avoir pour second fils un des plus grands artistes de leur siècle.

André-Ernest-Modeste Grétry naquit à Liège, le 11 février 1741. Des contestations se sont produites en ce qui concerne la date et le lieu de sa naissance; le lecteur nous pardonnera d'entrer dans ces détails. Nous sentons parfaitement que, si rien de ce qui touche à l'histoire d'un grand compositeur n'est indifférent aux amis de la musique, les discussions de ce genre apportent dans un travail biographique une certaine aridité. Nous nous sommes donc efforcé de les réduire aux plus simples proportions, nous réservant de produire en appendice les pièces principales du débat.

Grétry lui-même ayant fixé pour son jour de naissance la date du 11 février, tous ses biographes se sont conformés à ce renseignement, jusqu'au jour où M. Jal produisit, dans son *Dictionnaire critique,* un acte de baptême tiré des registres de l'église Ste-Marie de Liège, par lequel la naissance de Grétry se trouvait reportée de trois jours en arrière, au 8 février [1].

D'après cette assertion si explicite, M. Arthur Pougin, dans son *Supplément* à la *Biographie des musiciens,* de Fétis, a cru devoir démentir Grétry, Fétis et les auteurs qui avaient reproduit et adopté la date du 11 février. Pour cette fois, cependant, Jal, infatigable et habile chercheur, pourrait avoir été trompé par un document inexact; d'autres extraits de baptême, tirés des registres de la paroisse Notre-Dame aux Fonts, de Liège, ont été publiés à leur tour et ne font pas mention de la date du 8 février. Un écrivain spadois, M. Albin Body, après avoir comparé l'un de ces textes avec celui de Jal, n'hésite pas à taxer ce dernier d'apocryphe. Nous croyons devoir nous en tenir à la date du 11 février [2]. En ce qui concerne le lieu précis de la naissance de Grétry, d'autres doutes se sont élevés, qui n'ont pas encore été éclaircis. Chacun des deux quartiers de Liège revendique l'auteur de *Richard* pour un de ses enfants; la tradition place son berceau dans une maison du quartier

[1] Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire,* p. 657, in-8°. Paris, Plon, 1867.

[2] Voyez Appendice : Date de la naissance de Grétry.

d'Outre-Meuse, rue des Récollets, n° 28, où l'on a encastré une pierre avec cette inscription :

ICI EST NÉ
ANDRÉ-ERNEST-MODESTE GRÉTRY,
LE 11 FÉVRIER 1741.

Cette maison, d'humble apparence, est devenue presque un but de pèlerinage artistique [1]; cependant un passage des Mémoires de Grétry semble prouver qu'il avait deux ans déjà quand ses parents vinrent s'y établir [2].

Fils de musiciens, Grétry suça avec le lait maternel l'amour de la musique et sa curiosité enfantine se porta de bonne heure vers les bruits et les chansons; à quatre ans, il écoutait attentivement le murmure de l'eau sur le feu, cette mélodie de la bouilloire que Ch. Dickens a décrite dans les *Contes de Noël*; voulant voir de plus près ou s'approprier ce nouvel instrument de musique, l'enfant saisit la marmite et, trop faible pour la porter, ne parvint qu'à la renverser sur la flamme. L'explosion fut violente, et Grétry, cruellement brûlé, en eut pour toute sa vie les yeux affaiblis.

[1] « Il est bien peu de Liégeois, et grâce au chemin de fer on pourra bientôt » dire qu'il est, dans la classe lettrée, peu de Belges, qui n'aient été voir, » dans l'un des recoins les moins ambitieux de l'antique quartier d'Outre- » Meuse, la demeure où naquit, le 11 février 1741, André-Ernest-Modeste » Grétry... » VAN HULST, *Grétry*, pp. 7, 8, in-8°. Liége, Oudart, 1842.

[2] C'est une note relative au Collége liégeois à Rome, dans lequel Grétry passa le temps de son séjour en cette ville : « Tout Liégeois a le droit d'y » demeurer cinq années. Il faut être né à Liége ou daus l'enceinte de trois » lieues aux environs de la ville : cependant le quartier d'Outre-Meuse est » exclu, parce qu'il régnait, dans le temps de sa fondation, une guerre civile » entre les deux quartiers de la ville... Si j'étais né deux ans plus tard, j'avais » part à l'exclusion. » GRÉTRY, *Essais*, t. I, p. 125; édition de Bruxelles, t. I, p. 77. En reproduisant cette note, M. de Gerlache ajoute : « Si je comprends » bien ces dernières paroles, il en résulte que Grétry n'est pas né Outre- » Meuse, comme on le suppose généralement, mais qu'il avait déjà deux ans » quand ses parents vinrent s'y établir. » DE GERLACHE, *Essai sur Grétry*, p. 15, en note, in-8°, lu à la séance publique de la Société d'émulation de Liége, le 25 avril 1821. S. l. n. d.

Un de ses plus doux souvenirs d'enfance, c'était son séjour de deux ans chez sa grand'mère, à la campagne; la vie saine et libre des champs, les tendres soins et les gâteries de l'aïeule furent à la fois salutaires et agréables pour le jeune garçon. Entouré dans toute son enfance des vives affections de la famille, Grétry devait conserver jusqu'à ses derniers jours un cœur aimant et bon; il devait aussi garder l'amour du sol natal et les mœurs simples et douces dont il avait vu dans sa première jeunesse des tableaux si calmes et si heureux.

On comprend facilement à quel point le contraste lui fut pénible à supporter lorsque, en quittant cette existence souriante de la maison de sa grand'mère, André Grétry fut placé par son père au chœur de l'église collégiale de St-Denis, à Liége. A cette époque, François Grétry remplissait dans cette église les fonctions de premier violon. L'enfant fut saisi d'effroi dès l'annonce de ce changement dans sa vie; les leçons de ses maîtres, les fatigues de ses occupations d'enfant de chœur, la régularité et la gravité de ses devoirs, la brusquerie, disons même la brutalité de ses professeurs, tout devait lui peser davantage lorsque sa pensée le reportait à sa vie au village, à ses jeux en plein air et aux caresses de Dieudonnée, son aïeule.

Le premier séjour d'André à l'église collégiale se termina avec sa première communion; il la fit avec une vive et candide dévotion. Il nous raconte dans ses Mémoires les élans de sa foi juvénile; ce qu'il demandait à Dieu, c'était d'être un honnête homme : vœu touchant, qui nous montre son âme d'enfant déjà droite, sincère et loyale.

A douze ans, Grétry cessa d'aller au chœur et reçut les enseignements d'un musicien nommé Leclerc, qui fut par la suite maître de chapelle à Strasbourg. C'était un maître doux et bon, dont les leçons, acceptées sans crainte et sans répulsion, profitèrent à l'enfant. Depuis quelques années, Grétry était pris du désir de composer, et les maîtres de chapelle de l'église collégiale avaient à peine achevé de lui apprendre le

solfège que déjà il se rendait chez un brave homme qui passait pour savant dans le quartier d'Outre-Meuse et lui demandait des vers à mettre en musique. Il en reçut quatre petits vers latins, traduits dans le dialecte populaire de Liège; mais il ne nous dit pas s'il parvint à adapter à ces paroles quelque mélodie [1].

Bientôt son amour pour la musique fut aiguillonné par l'arrivée à Liège d'une troupe italienne qui parcourait les grandes villes en jouant les opéras bouffes de Pergolèse et de Galuppi. Sur la demande de François Grétry, le directeur de ce petit théâtre accorda à l'enfant ses entrées à l'orchestre, et pendant toute une année le jeune garçon suivit passionnément représentations et répétitions. C'est là qu'il puisa son admiration pour l'auteur de la *Serva padrona*, pour Pergolèse, que Burney appelait le fils du goût et de l'élégance, et dont les ouvrages, malgré tant de révolutions accomplies dans la musique dramatique, sont encore regardés comme des modèles. C'est là aussi que les qualités personnelles du génie de Grétry purent s'éveiller, et qu'il se prépara doucement, et encore inconsciemment, à la composition de ses chefs-d'œuvre. Il prit, dans ce commerce quotidien avec les charmants ouvrages de l'Italie, un goût plus vif et plus fin pour son art, et lorsqu'il rentra, à peu de temps de là, au chœur de l'église collégiale, sa voix et son talent de chanteur firent l'étonnement et l'admiration de ses anciens camarades; aux premières mesures du motet latin qu'il chanta sur un air italien, l'orchestre pour mieux l'entendre se mit à jouer *pianissimo*. Le chapitre tout entier s'empressa de le féliciter; un chanoine, grand amateur de musique, M. de Harlez, lui promit sa protection et tint parole. Enfin son ancien maître, qui pendant tout son premier séjour

[1] Grétry, *Essais*, t. III, p. 269. Voici les quatre vers dont la traduction lui fut donnée :

Cum durant noctis tenebræ,
Cuncta videntur horrida;
Ad nova profert gaudia,
Si cœlo surgat lux.

au chœur l'avait traité avec tant de rudesse, lui prédit qu'il deviendrait un grand musicien.

Ces succès de chanteur, qui eussent peut-être éloigné Grétry de la composition, ne se prolongèrent pas; la mue de sa voix approchait et le jeune homme continuait de chanter malgré sa fatigue croissante; un jour, après un air très difficile et très élevé de Galuppi, il fut pris d'un vomissement de sang. C'était fini pour lui de la carrière vocale et sa santé devait toujours se ressentir des suites de cet accident.

Grétry se mit à composer. Prenant le taureau par les cornes, il écrivit du premier coup un motet et une fugue; le premier était, de son aveu même, une pièce de marqueterie faite d'extraits empruntés à divers morceaux religieux qu'il avait sous la main et qu'il rassembla tant bien que mal; la seconde était calquée note à note sur une autre fugue dont l'écolier avait patiemment retourné le sujet. A défaut d'autres mérites, ce genre de travail prouvait du moins le désir de s'instruire. Son père ne tarda pas à lui donner un maître de clavecin et d'harmonie. Ce fut Renekin, organiste de St-Pierre, à Liège, homme de valeur, amoureux de son art et qui savait exciter chez ses élèves une heureuse ardeur. Grétry fut placé ensuite sous la direction de Moreau, qui occupait la place de maître de musique à l'église St-Paul. Pour être moins paternel et moins prompt à la louange que Renekin, Moreau n'en était peut-être que meilleur professeur, à la fois plus soigneux et plus sévère. Il s'efforça de modérer le zèle de son disciple, et jeta peut-être trop d'eau froide sur cette chaleur juvénile en lui faisant recommencer une grande partie de ce que d'autres maîtres lui avaient enseigné un peu superficiellement. Moreau eût aimé à pousser Grétry vers les fortes études de la science musicale; il avait la franchise et la rigueur des maîtres du temps jadis : Grétry ayant écrit et fait exécuter à Liège six petites symphonies, Renekin, avec sa rondeur habituelle, l'embrassa en lui disant qu'il les jouerait toutes à l'orgue; Moreau, qui n'en pensait pas de bien, ne voulut pas du moins faire trop de peine à son élève en lui en disant du mal. Les éloges sont doux aux

jeunes têtes de dix-sept ans et c'est surtout à cet âge que l'on peut appliquer la maxime de La Rochefoucauld : « Peu de gens » sont assez sages pour préférer le blâme qui leur est utile, à » la louange qui les trahit. » Grétry se sentit plus touché par les félicitations de Renekin que par le silence de Moreau, et il se mit à composer une messe, qu'il fit exécuter en public, comme ses symphonies. On se répétait dans Liège qu'un généreux prélat, le chanoine de Harlez, avait ouvert sa bourse à Grétry et se chargeait de l'envoyer à Rome terminer ses études. Aux yeux de ses compatriotes, cette messe était donc un adieu du jeune compositeur à sa ville natale.

II.

Ces dires étaient vrais et l'élève de Moreau allait partir pour l'Italie; ce ne fut pas sans avoir été embrasser son excellente grand'mère. Dieudonnée Grétry s'était remariée et son mari donna pour cadeau d'adieu au musicien deux pistolets. Cette précaution ne paraissait pas inutile pour un voyage à pied d'une si longue durée. Après avoir reçu les vœux touchants, les recommandations pressantes et les caresses de sa famille, Grétry se mit en route; on était au mois de mars 1759, il avait dix-huit ans accomplis. Le messager chargé de l'accompagner à Rome était un vieux routier nommé Remacle, qui, sous prétexte de conduire des étudiants en Italie, y portait en contrebande des dentelles de Flandre; il rapportait en Belgique de la même manière des objets de piété. Toujours sur la route, il faisait deux fois par an ce long trajet et le rendait plus long encore par des détours considérables ayant pour but d'échapper aux douanes. Grétry avait deux compagnons : l'un, jeune abbé, qui après deux jours de marche dut renoncer à poursuivre une entreprise au-dessus de ses forces, l'autre, étudiant en médecine, véritable enfant sans-souci, qui se chargea d'égayer le voyage. Les premières journées furent pénibles, mais l'habitude de la marche fut bientôt prise et, en arrivant à Trèves, les

jeunes gens, tout à fait aguerris, se sentaient disposés à accepter joyeusement toutes les aventures, à commencer par les émotions que leur guide éprouvait à chaque frontière. La dernière partie du voyage était la plus intéressante. Grétry fut vivement frappé des grandeurs du paysage alpestre ; en Tyrol, tout lui parut « original et romantique [1]. » Les campagnes du Milanais le séduisirent par leur richesse, Florence lui fit l'impression d' « un séjour délicieux [2]. » L'entrée à Rome, par la porte *del Popolo,* excita tellement son admiration que maintes fois, pendant son séjour, il retourna au même endroit pour retrouver l'émotion du premier jour [3].

L'habitation de Grétry était désignée à l'avance ; c'était le Collège liégeois, situé *in piazza monte d'Oro, vicino à San Carlo, al Corso.* Fondé par un Liégeois nommé Darcis, il contenait dix-huit chambres pour des étudiants en droit, médecine, chirurgie, musique, peinture, sculpture et architecture, âgés de moins de trente ans et nés à Liège ou dans les environs, hormis le quartier d'Outre-Meuse [4]. Les jeunes gens admis dans cet établissement étaient défrayés de tout, mais devaient se procurer des maîtres en ville ; le costume d'abbé leur était imposé.

Dès son entrée en Italie, en descendant des sauvages et superbes sommets des Alpes, Grétry avait été charmé par les chants populaires qu'il entendait dans la campagne. A Rome, il se mit avec ardeur à parcourir la ville et rechercha tout naturellement les occasions d'entendre de la musique.

Ces occasions se présentaient journellement. Rome, au temps du séjour de Grétry, possédait huit salles de spectacle : Argentina, Aliberti, Tordinona, Capranica, la Valle, Granari, Palacorda, la Pace [5] ; les représentations se succédaient depuis

[1] Grétry, *Essais,* t. I, p. 65.
[2] *Idem,* p. 69.
[3] *Idem,* p. 71.
[4] *Idem,* p. 125. Voyez ci-dessus, p. 6.
[5] Lalande, *Voyage d'un Français en Italie* (dans les années 1766-1767), 2e éd., t. VI, pp. 160, 162. Paris, 1786.

la semaine de Noël jusqu'au dernier jour du carnaval; commençant à deux heures après-midi, elles duraient quatre ou cinq heures, et la musique était leur attrait principal. Pendant la durée du carême nul spectacle n'était autorisé, et dans l'été on n'en avait point d'autres que ceux des marionnettes; mais ni le peuple ni les amateurs ne se trouvaient privés de leurs plus chères distractions pendant la longue période de la fermeture des théâtres : les églises étaient toujours ouvertes; on y retrouvait à peu près le même genre de musique, des virtuoses renommés y exécutaient des concertos de violon ou d'orgue, des chanteurs excellents s'y faisaient entendre. Aux heures des offices chantés, le public se portait avec empressement dans les temples, et peu d'années auparavant, le pape Benoît XIV avait donné l'ordre de transporter le Saint-Sacrement dans une chapelle latérale, parce que les fidèles tournaient le dos au maître-autel pour mieux écouter les musiciens [1]. La foule se pressait plus volontiers dans certaines églises dont les maîtres de chapelle étaient particulièrement renommés et où la musique était mieux exécutée; c'étaient, entre autres, S[t]-Jacques des Espagnols, dont le maître de chapelle, Antoine Orisicchio ou Aurisicchio [2], artiste de talent, jouissait d'une grande vogue, et S[t]-Jean de Latran, qui avait aussi à la tête de sa musique un misicien de valeur, l'abbé Casali.

« Dans les églises nationales, telles que S[t]-Louis des Fran-
» çais, S[t]-Jacques des Espagnols, S[t]-Jean des Florentins, on
» distingue surtout les fêtes par une grande et belle musique
» et elle coûte fort peu de chose. La musique d'église n'est
» point grave et sérieuse; la symphonie qui suit toujours les
» vêpres se termine fort bien par un menuet et quelquefois
» l'on y distingue peu la musique sacrée d'avec celle de
» théâtre [3] ».

[1] GRÉTRY, *Essais*, t. I, p. 73.

[2] FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens*, 2e éd., t. I, p. 172, et t. VI, p. 374.

[3] LALANDE, *Voyage*, t. VI, pp. 171, 172.

Telles sont les paroles de Lalande; Burney, à quelques années de là, trouve toutes choses dans le même état et blâme à son tour, comme « indécent », l'usage du menuet dans la musique d'église [1]. Grétry nous apporte, dans ses récits et jusque dans ses omissions, la confirmation de ces témoignages; il nous parle de la *vogue* d'Orisicchio, de Casali, de Lustrini [2], sans nous apprendre quelle impression lui firent les antiques et grandioses chefs-d'œuvre de Palestrina et de ses contemporains, sans même nous dire s'il en entendit quelque fragment. Il sentait fort bien, du reste, tout ce qu'il y avait de choquant et d'inconvenant dans les mœurs musicales de son temps, et il remarque sagement que le musicien travaillant pour l'église « devrait être très sévère et ne rien mêler dans ses compositions de tout ce qui appartient au théâtre [3] ».

L'opéra pouvait-il à cette époque satisfaire complètement Grétry et lui offrir de plus judicieux exemples? C'est ce que nous devons examiner. Le XVIIIe siècle a été surnommé *l'Age d'or du chant;* nulle qualification ne fut mieux méritée en ce qui concerne l'Italie. Mais la perfection de l'exécution vocale, au lieu de faire valoir la musique, semblait lui nuire, et si les virtuoses acquéraient chaque jour plus d'importance et plus d'autorité, c'était aux dépens de l'art, du *vrai* art dramatique. Depuis longtemps le public n'écoutait plus, dans un opéra sérieux, que les morceaux chantés par les virtuoses en renom; entre ces diverses parties, les spectateurs se retiraient dans leurs loges, s'y rendaient visite, riant, jouant, prenant des glaces, tandis que le parterre bâillait ou causait à son aise. Le président de Brosses employait ces intervalles à une partie d'échecs, et il nous dit que « les échecs étaient inventés à merveille pour remplir le vide de ces longs récitatifs et la

[1] Burney, *The present state of music in France and Italy*, pp. 363-364. Londres, 1771.

[2] Fétis ne donne point de renseignements sur Lustrini, non plus que sur *Jacopo del violoncello*, également cité par Grétry comme un des artistes renommés à Rome.

[3] Grétry, *Essais*, t. I, p. 73.

» musique pour interrompre la trop grande assiduité des » échecs [1] ». L'ordre des airs était fixé par l'usage sans que les péripéties de l'action y apportassent de changement; on ne revenait au balcon qu'à bon escient et au moment précis. Chacun des premiers acteurs avait, pour l'ordinaire, droit à chanter cinq airs : « Le premier devait être écrit dans un style » expressif (*aria pathetica*), le deuxième était un morceau » d'exécution (*aria di bravura*), le troisième pouvait prendre » une allure familière et narrative (*aria parlante*), le quatrième » devait exprimer le délire de la joie (*aria brillante*), et le cin- » quième, obligatoirement placé au troisième acte, était le mor- » ceau capital, la pièce à prétention, destinée à faire crouler la » salle sous le bruit des acclamations (*aria di trambusto* [2]). »

Pendant ses huit ou dix ans de séjour en Italie, Grétry ne vit réussir aucun opéra sérieux [3]; aucun ne lui fit assez d'impression pour qu'il s'en rappelât le titre et c'est à peine s'il nous parle des compositeurs, de Vinci, de Terradellas. Il estimait particulièrement un air de ce dernier maître : « *Tremate, tremate, mostri di crudeltà.* » L'instinct de son propre génie rapprochait Grétry de ce grand musicien, et l'on reconnaît les causes de sa sympathie dans le jugement suivant, porté par un des hommes du dernier siècle qui connaissaient le mieux l'Italie :

« En général, Terradellas s'attachait beaucoup à rendre » l'expression des paroles, et l'on remarque que, loin de suivre » l'usage de la plupart des maîtres, qui négligent extrêmement » les seconds et troisièmes rôles, exécutés ordinairement par » de médiocres chanteurs, il composait avec beaucoup de » soin ces morceaux secondaires, et qu'il paraissait se piquer » d'attacher le spectateur par le mérite de la musique, lorsqu'il » n'était pas entraîné par le talent de l'acteur [4]. »

[1] *Le président de Brosses en Italie,* t. II, p. 358. Paris, Didier, 1858.

[2] V. WILDER, *Métastase, le poème d'opéra, son développement et ses transformations;* feuilleton du *Parlement* du 25 avril 1882.

[3] GRÉTRY, *Essais,* t. I, p. 114.

[4] ENCYCLOPÉDIE MÉTHODIQUE, *Musique,* t. II, Paris, 1818; article *Italie,* par GINGUENÉ, p. 80.

Des grands chanteurs que Grétry entendit à Rome, un seul semble l'avoir impressionné vivement, et ce choix est aussi caractéristique : ce fut Gizziello, moins renommé pour sa virtuosité que pour son charme; « il récitait au cœur et chantait à l'âme, » nous dit un témoin [1]. Ce chant plein de douceur et d'expression plaisait bien plus au jeune Liégeois que les brillants feux d'artifices des autres chanteurs italiens. A l'époque où Grétry l'entendit, Gizziello avait déjà quitté le théâtre; il s'était fixé à Rome, où il mourut à quarante-sept ans, le 25 octobre 1761. Son triomphe était un air de Vinci, dans la partition d'*Artaserce : E pur sono innocente*; en le chantant en 1731, au moment de ses débuts, il avait fait pleurer Rome entière [2].

A côté de l'opéra sérieux florissait l'opéra bouffe, qui s'attribuait une bonne part dans la faveur du public; Grétry retrouva avec bonheur les délicieux ouvrages qu'une troupe ambulante lui avait faît connaître à Liège et qui lui avaient donné tant de goût et d'émulation. A Rome comme à Liège, ses auteurs de prédilection furent Pergolèse, avec ses intermèdes *la Serva padrona, il maestro di musica, Livietta e Tracollo*; Galuppi, avec ses nombreuses partitions, où régnaient « une gaieté soutenue, une verve inépuisable [3] ». Grétry assista aussi au succès éblouissant de l'opéra bouffe de Piccinni, *la Cecchina, ossia la buona figluola*, représenté à Rome en 1760 et bientôt devenu populaire [4]. Le plaisir que cette musique fit à Grétry fut si vif qu'il ressentit un grand désir d'en voir l'auteur; en 1762, un jeune abbé le conduisit chez Piccinni, qui, absorbé dans la composition d'un oratorio, ne fit pas grande attention aux deux visiteurs. La vivacité de son travail, le feu de l'inspiration

[1] Sara Goudar, *Lettres à milord Pembroke;* Florence, 1771.

[2] *Idem.*

[3] Fétis, *Biographie des musiciens*, t. III, p. 393.

[4] Les admirateurs de ce joli ouvrage ont un peu forcé la vraisemblance, en nous contant que *la Cecchina* était devenue le spectacle favori de l'empereur de la Chine. Voyez Ginguené, *Notice sur la vie et les ouvrages de Piccinni*, p. 11. Paris, an IX.

qui éclairait son visage firent une grande impression sur l'étudiant liégeois ; à peine rentré chez lui, Grétry, saisi d'une ardeur un peu enfantine, courut à sa table, et s'y plaça devant de vastes feuilles de papier réglé, qu'il pensait couvrir aussitôt de chants inspirés : mais il se dépita bien vite, en s'apercevant que la fièvre était factice et que la Muse, comme on disait alors, faisait la sourde oreille [1].

Malgré les leçons qu'il avait prises à Liège pendant quelques années, Grétry en arrivant à Rome ne possédait qu'un assez médiocre bagage scientifique, et, du reste, s'en rendait compte. Il ne tarda donc pas à faire choix d'un professeur de composition, et celui qu'il adopta fut l'abbé G.-B. Casali, maître de chapelle de St-Jean de Latran ; d'après Fétis, « il avait peu » d'invention, mais son style était très pur... Ce fut un des » derniers maîtres romains qui se distinguèrent dans la » musique d'église pour les voix, sans orgue [2]. » Cela ne l'empêchait pas de sacrifier de temps en temps au goût du jour et c'est précisément à propos de son oratorio *Abigaïl* que nous avons vu Burney réprouver l'introduction du menuet dans l'église [3]. Grétry suivit pendant deux ans les leçons de Casali ; au bout de ce temps, l'abbé l'engagea à travailler seul. On pressent dans ce conseil une arrière-pensée du professeur : méconnaissant les qualités particulières du génie naissant de Grétry, il ne remarquait en son élève que le manque d'aptitudes pour les formes scientifiques de l'art. Fétis reproduit un fragment curieux de la lettre de recommandation que Casali écrivit à l'un de ses amis, lorsque Grétry quitta l'Italie, se rendant Genève : « Mon cher ami, je vous adresse un de mes élèves, » véritable âne en musique et qui ne sait rien, mais jeune » homme aimable et de bonnes mœurs [4]. » L'abbé ne se

[1] GRÉTRY, *Essais*, t. I, pp. 88, 89.

[2] FÉTIS, *Biographie des musiciens*, t. II, p. 200.

[3] BURNEY, *The present state of music in France and Italy*, pp. 363, 364. Voyez ci-dessus, p. 13.

[4] FÉTIS, *Biographie des musiciens*, t. II, p. 200. La lettre autographe de Casali se trouvait entre les mains de M. Lampurdi, à Turin.

doutait guère que cet « âne » deviendrait un des plus célèbres compositeurs de musique de l'Europe; ne lui jetons pourtant pas la pierre pour cette opinion et cette lettre; Grétry manqua toute sa vie de l'instruction technique qui lui eût rendu en mainte occasion les plus grands services, et Casali, en lui faisant écrire des psaumes et des antiennes, ne pouvait guère pressentir ses inimitables qualités théâtrales. Des ouvrages que Grétry composa pendant le temps de ses études avec Casali, le plus important, sans doute, est le psaume CX, *Confitebor tibi, Domine,* pour quatre voix et trio instrumental, dont la partition autographe porte deux fois la date de 1762 [1]. On y voit le futur auteur du *Tableau parlant* s'appliquant à l'étude d'un genre si éloigné de sa nature qu'il n'y revint qu'une fois après ses débuts au théâtre. Grétry conserva un bon souvenir de ses relations avec Casali et nous dit même dans ses Mémoires : « C'est le seul homme que j'avoue [2]. »

Toujours faible de santé, Grétry, pour se remettre d'une de ses trop fréquentes crises maladives, passa trois mois chez un ermite du mont Millini, jouissant d'un repos complet et du spectacle de la nature, composant un peu et méditant davantage. Sa vive admiration pour Pergolèse et les maîtres du genre bouffe lui faisait entrevoir déjà des horizons nouveaux, et le faisait rêver à l'alliance étroite des notes et des syllabes dans la musique dramatique; observant, écoutant, réfléchissant beaucoup, il saisissait peu à peu les rapports intimes de la voix parlée et de la voix chantée et son génie s'affinait pour un grand travail. Casali l'avait engagé à composer seul et il

[1] Le manuscrit autographe de Grétry, que possède la bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris, porte à la première page cette note : « Fait à Rome en 1762 par André Grétry, né à Liége le 11 février 1741, » et à la dernière page : « Par André Grétry, élève de Casali, à Rome, 1762. » L'accompagnement des quatre voix est exécuté par les deux violons et la basse; trois portées, désignées sous les titres de 1er et 2d cors, et hautbois, restent en blanc pendant la durée du psaume entier, qui comprend onze mouvements différents.

[2] Grétry, *Essais*, t. I, p. 87.

s'essayait un peu dans tous les genres ; il nous cite un *Magnificat* à huit voix, écrit pendant le temps de ses leçons; quelques petites symphonies, des scènes italiennes, qui furent exécutées à Rome; un air sur des paroles de Métastase, composé chez l'ermite; un concerto de flûte pour un amateur anglais, qui s'était intéressé à lui et lui servait une pension en échange de quelques morceaux pour son instrument favori [1].

Désireux d'obtenir le titre fort estimé de membre de l'Académie des philharmoniques de Bologne, le jeune artiste se soumit à l'épreuve exigée, qui consistait dans la composition d'une antienne dans le style rigoureux du plain-chant. Grétry dut en partie son admission aux utiles conseils du savant et excellent père Martini [2]; il garda un bon souvenir de ces relations et, quelques années après son départ d'Italie, il écrivait encore à l'éminent professeur par l'entremise de Burney [3].

Vers la fin de son séjour à Rome, Grétry fit un heureux début dans la carrière de compositeur dramatique. Il fut chargé d'écrire pour le théâtre Aliberti, l'un des plus beaux de Rome [4], deux intermèdes intitulés *les Vendangeuses;* le temps pressait: en huit jours le musicien eut achevé sa partition, et il lui coûtait moins de l'écrire que d'en diriger les trois premières représentations, en tenant le clavecin, suivant l'usage italien. Un vif succès le récompensa de ses peines: le premier soir, un morceau ayant été redemandé par le public, Grétry ne se fit point prier pour le recommencer. Grande fut sa surprise lorsqu'il fut appelé le lendemain chez le gouverneur pour payer une forte amende; il ne se doutait pas que, pour répéter au théâtre un morceau acclamé, il fallait une permission de l'autorité, et que le signe de cette permission était un mouchoir agité par le gouverneur sur le balcon de sa loge. Grétry, qui

[1] Grétry, *Essais*, t. I, pp. 90, 100, 102, 110, 158.

[2] Grétry, *Essais*, t. I, pp. 91, 92.

[3] Burney, *The present state of music in France and Italy*, p. 47.

[4] Il était situé près de la place d'Espagne; son nom lui venait de son fondateur, Alibert, gentilhomme français au service de la reine Christine; on l'appelait aussi *Teatro delle Dame*. Voy. Lalande, *Voyage*, t. VI, p. 162.

n'avait pas pris garde au mouchoir, s'excusa de son méfait avec tant de bonne grâce que le gouverneur le tint quitte du châtiment [1].

Le succès des *Vendangeuses* flatta et toucha le jeune compositeur ; ses camarades du Collège liégeois lui offrirent à dîner ; il fut suivi dans les rues par une troupe d'artisans qui chantaient ses chœurs; des amis se firent une fête de lui raconter que Piccinni avait fait publiquement l'éloge de sa musique.

Malgré ce succès et les charmes de la vie qu'il menait à Rome, Grétry ne songeait point à se fixer définitivement dans cette ville; sa patrie, qu'il avait depuis longtemps quittée, lui tenait au cœur et, un concours ayant été ouvert dans le pays de Liège pour une place de maître de chapelle, il y prit part en envoyant son psaume CX, composé quelques années auparavant [2]. Quoiqu'il eût obtenu la place, il ne partit pas; plusieurs motifs l'en empêchèrent. Premièrement, il avait reçu des commandes : les théâtres Tordinona et della Pace, jaloux du succès des *Vendangeuses*, lui avaient demandé des intermèdes pour le prochain carnaval ; d'autre part, un musicien suisse, Weiss, maître de flûte du riche Anglais pour lequel notre jeune artiste composait des concertos, le poussait à le suivre à Genève. La troisième influence n'était pas la moins puissante : la partition de *Rose et Colas*, opéra-comique français de Sedaine et Monsigny, que venait de lui prêter un attaché de l'ambassade de France, lui avait en quelque sorte mis le doigt sur sa véritable vocation et l'avait enflammé du désir d'écrire sur des livrets analogues [3]. Laissant donc ses commandes italiennes, renonçant à la place de maître de chapelle qu'il avait obtenue dans son pays natal, Grétry quitta Rome le 1er janvier 1767 pour se rendre à Genève, qui fut sa première étape sur la route de Paris.

[1] Grétry, *Essais,* t. I, pp. 103-106.
[2] Voyez ci-dessus p. 17.
[3] Grétry, *Essais,* t. I, p. 110.

III.

Durant les huit années qu'il avait passées à Rome, si son talent ne s'était pas trempé par de solides études techniques, du moins son génie s'était mûri par la réflexion, par l'audition des chefs-d'œuvre scéniques, et il était prêt à se révéler dès qu'il rencontrerait une occasion favorable.

En arrivant en Italie, Grétry avait admiré le spectacle de la nature alpestre verdoyante et souriante sous le chaud soleil de l'été; le voyage de retour la lui fit voir sous un nouvel aspect, sauvage et imposant, au milieu des glaces de l'hiver. Il descendit en traîneau les rampes du mont Cenis, guidé par un Savoyard qui le faisait glisser sur la neige à la manière des schlitteurs des Vosges. A peine débarqué à Genève, il fut présenté par Weiss dans les meilleures familles, et eut bientôt pour le chant une vingtaine d'élèves; par une faveur spéciale, le Gouvernement lui permit de fixer ses honoraires à un taux plus élevé que celui que les lois de maximum avaient autorisé. Il eut aussi la satisfaction de voir que son nom avait passé les Alpes avant lui, soit par suite du succès des *Vendangeuses*, soit grâce au zèle amical de Weiss. Le moment était favorable pour arriver à Genève; des divisions politiques entre le parti des *représentants* et celui des *négatifs* avaient amené comme médiateurs les ambassadeurs de France, de Zurich et de Berne, et l'austère cité, dérogeant à ses habitudes puritaines, avait fait élever en leur honneur une salle de spectacle, où l'on représentait des opéras-comiques français. C'est là que Grétry se trouva pour la première fois en présence du genre qu'il devait illustrer. Il entendit les œuvres de ses devanciers Philidor et Monsigny, non sans être choqué au premier abord de l'alternative du chant et de la parole, qui a été et qui est encore si souvent reprochée au genre de l'opéra-comique. Mais il sut bientôt en distinguer les avantages et se rappela les longs et monotones récitatifs que n'écoutait jamais le public de Rome.

« Je sentais déjà, nous dit-il, qu'il est impossible de faire un » récitatif intéressant lorsque le dialogue ne l'est point. Le » poète a une exposition à faire, des scènes à filer, s'il veut » établir ou développer un caractère. Que peut alors le réci- » tatif? fatiguer par sa monotonie et nuire à la rapidité du » dialogue [1]. »

S'essayer immédiatement dans ce genre, telle fut bientôt sa pensée dominante ; dans les maisons où il était reçu, il demandait instamment un livret, mais nul Génevois ne se reconnaissait assez habile pour le satisfaire, et d'ailleurs, presque tous étaient absorbés par les discussions politiques. A quelques pas de la ville vivait un grand poète, retiré du monde officiel, mais non de celui des lettres, et vers qui se tournaient à cette époque les regards d'une moitié de l'Europe. La jeunesse est audacieuse : Grétry prit hardiment le parti de recourir à Voltaire et lui adressa une requête qu'il reproduit de mémoire dans ses *Essais* :

« Un jeune musicien arrivant d'Italie, et établi depuis quel- » que temps à Genève, voudrait essayer ses faibles talents sur » une langue que vous enrichissez chaque jour de vos produc- » tions immortelles; je demande en vain aux gens d'esprit de » votre voisinage de venir au secours d'un jeune homme plein » d'émulation; les Muses ont fui devant Bellone; elles sont » sans doute réfugiées chez vous, Monsieur, et j'implore votre » protection auprès d'elles, persuadé que si j'obtiens de vous » cette grâce, elles me seront favorables dans cet instant et ne » m'abandonneront jamais [2]. »

On devine avec quelle impatience il attendit la réponse, avec quelle joie il apprit que Voltaire, malade à Ferney, l'invitait à venir le voir. Grétry fut présenté au célèbre vieillard par Mme Cramer, et fut immédiatement captivé par l'amabilité et l'esprit du poète. Voltaire lui serra la main : « c'était mon cœur qu'il serrait! » s'écrie-t-il. Quant au livret d'opéra-comique,

[1] Grétry, *Essais*, t. I, pp. 130, 131

[2] *Idem*, p. 132

l'auteur du *Siècle de Louis XIV*, sans refuser Grétry, ajourna la question, et lança quelques traits contre ce genre de spectacle, dont la vogue nuisait aux succès de *Zaïre* et de *Mahomet*. Il invita le jeune musicien à renouveler sa visite et engagea Mme Cramer à écrire quelque chose pour lui. Comme on peut le penser, Grétry ne tarda point à retourner à Ferney, où il était attiré par l'accueil bienveillant et les entretiens intéressants de Voltaire. Mme Cramer se mit en devoir de lui composer un livret, sous le titre du *Savetier philosophe;* mais Grétry éprouvait quelque difficulté à le mettre en musique : la langue française l'embarrassait et il ne savait que faire des *e* muets si fréquents dans notre poésie. Voltaire, qui avait des idées assez fausses sur la prosodie musicale, conseillait tout bonnement à l'artiste de retrancher le plus grand nombre des syllabes muettes et de chanter *un philosof*. Le fin musicien ne devait pas tarder à mieux comprendre le génie de la langue française. Tout récemment, Voltaire avait discuté la même question avec son ami d'Alembert, et l'illustre géomètre était bien plus près que lui de la vérité et de la raison lorsqu'il lui écrivait : « Croyez-vous que les *gloire-eu, victoire-eu*, etc., qui sont si » choquants dans notre musique, soient absolument la faute » de notre langue? Je crois que c'est, au moins pour les trois » quarts, celle de nos musiciens, et qu'on pourrait éviter cette » désinence désagréable, en mettant la note sensible, non » comme ils le font sur la pénultième, mais sur l'anté-pénul- » tième, et la dernière serait presque muette; mais il est encore » plus sûr, comme vous le dites, pour éviter cet inconvénient, de » ne terminer jamais le chant que sur des rimes masculines [1]. » Ces deux dernières lignes sont une concession faite à Voltaire. Grétry devait prouver à quelques années de là que jamais la rime féminine ne gêne un habile musicien, et il confirmait l'opinion de d'Alembert en écrivant : « Il faut une note pour

[1] *Correspondance de Voltaire avec d'Alembert,* tome LV des *Œuvres complètes de Voltaire,* p. 33, lettre de d'Alembert du 26 janvier 1767; édition Dupont. Paris, 1824.

» l'*e* muet sans élision dans tous les cas; c'est au musicien à le » faire tomber sur un son inutile dans la phrase musicale [1]. »

Parmi les hôtes de Voltaire à Ferney, se trouvait alors La Harpe; Grétry s'adressa à lui aussi pour obtenir un livret, mais il essuya un refus formel; le futur auteur du *Cours de littérature* répondit qu'il ne se croyait pas le talent nécessaire, et « ce n'était, nous assure-t-il, ni fausse modestie, ni mépris » pour le genre... Celui de l'opéra-comique n'est nullement » méprisable. Il a produit des ouvrages charmants. Mais très » réellement je ne m'y suis jamais cru propre [2]. »

Comme le *Savetier philosophe* n'avançait pas au gré de ses désirs, Grétry l'abandonna et entreprit d'écrire une nouvelle partition sur une pièce déjà jouée; c'était l'usage d'Italie et, pendant son séjour à Rome, il avait vu les musiciens mettre et remettre en musique les poèmes de Métastase. Parmi les opéras-comiques français représentés à Genève sous ses yeux, l'un des plus jolis quant au livret et des plus faibles quant à la partition, était *Isabelle et Gertrude ou les Sylphes supposés*, un acte, paroles de Favart, musique de Blaise; ce petit ouvrage, représenté à Paris peu d'années auparavant, en 1765, était encore dans sa nouveauté. Ce fut celui que choisit l'artiste liégeois; en y travaillant, il se familiarisa davantage avec la langue française et sentit qu'elle était « aussi susceptible d'accent qu'aucune autre [3]. » Représenté au théâtre de Genève avec la musique de Grétry, l'opéra d'*Isabelle et Gertrude* obtint six représentations, nombre élevé pour une petite ville; le premier soir, le compositeur, demandé à grands renforts d'applaudissements, dut paraître sur la scène.

Ce succès devait encourager Grétry, et Voltaire, qui pres-

[1] Grétry, *Essais*, t. I, p. 134.

[2] La Harpe, *Lycée ou Cours de littérature*, t. XIII, note de la p. 356. Paris, Garnery, 1823.

[3] Grétry, *Essais*, t. I, p. 140. — Après Grétry, *Isabelle et Gertrude* fut encore une fois mis en musique par Pacini et représenté à Paris, au théâtre Feydeau, en 1806. Voy. Clément et Larousse, *Dictionnaire des opéras*, p. 366, in-8°. Paris, s. d.

sentait pour lui une belle carrière, le pressait de se rendre à Paris. Le jeune artiste ne tarda point à suivre ce conseil ; prenant congé du vieillard de Ferney avec un cœur plein de gratitude pour son bienveillant accueil, il quitta Genève dans l'été de 1767 et partit pour Paris.

CHAPITRE DEUXIÈME.

Arrivée à Paris. — Le *Huron*.

I.

En approchant de la grande ville où il venait chercher la gloire et la fortune, Grétry sentait croître son émotion, et le cœur lui battait bien fort lorsqu'il franchit les barrières de Paris. Sans doute il avait le sentiment de sa force, la conscience de son talent, l'ardeur du jeune soldat qui ne demande qu'à faire ses preuves. Mais il savait que le pas était décisif, et il interrogeait l'avenir, se demandant si ses rêves se réaliseraient ou s'ils s'évanouiraient en fumée, si les chefs-d'œuvre qui hantaient son cerveau comme des fantômes charmants verraient le jour, et quel sort les attendait : seraient-ils acclamés par un public ravi, ou sifflés par une foule cruelle et railleuse ? Débuter dans une ville étrangère, inconnue, ne pouvoir compter que sur soi-même, jouer en une soirée sa réputation, tout son avenir, quelle émotion, quelle angoisse ! Et comment produire ce premier ouvrage ? Grétry allait apprendre qu'en France il n'est point facile de se faire connaître et, en attendant l'occasion favorable, il eut tout le temps d'observer et d'étudier le milieu nouveau dans lequel il se trouvait transporté.

Il était venu à Paris pour prendre rang parmi les compositeurs dramatiques; les spectacles furent donc, tout naturellement, le but de ses premières investigations, et il est assez facile de compléter le récit qu'il nous fait de ses impressions, en jetant un coup d'œil rapide sur la situation de la musique française à cette époque.

Le premier théâtre de Paris était l'Académie royale de musique, où se perpétuait un ensemble d'œuvres et de traditions absolument différent de ce que Grétry avait vu jusque-là. La tragédie lyrique de Lully et de Rameau n'était pas sortie sans blessures de la querelle des bouffons, engagée une quinzaine d'années auparavant, et qui, après avoir échauffé beaucoup de têtes, s'était résumée en chansons, en bons mots, en brochures échangées sans grand profit pour l'art ni pour l'instruction du public. Nul maître ne s'était présenté qui fût capable de continuer Rameau, et comme le public se lassait visiblement de la monotonie du répertoire, l'administration croyait réveiller sa curiosité en lui servant le vieux fonds par débris, en *fragments* coupés par tranches et agrémentés de ballets. L'interprétation était à peu près telle qu'au commencement du siècle, et les éclats de voix, les ornements surannés, qui constituaient le « goût du chant, » la « propreté du chant français, » n'avaient guère changé en cinquante ans chez la nation la plus capricieuse et pourtant la plus routinière du monde. Il était toujours de bon ton, dans la haute société, d'assister à certains jours aux représentations de l'Opéra; elles se terminaient à huit heures et demie, et dans la belle saison le monde élégant sortait avant la fin du spectacle pour se promener dans les jardins du Palais-Royal [1], qui avoisinaient la salle de l'Académie de musique.

Pour Grétry, la tragédie lyrique française fut une déception; il n'éprouva qu'un sentiment d'étonnement en présence d'habitudes musicales si différentes de celles auxquelles il s'était accoutumé en Italie, et les défauts choquants de l'exécution

[1] Mme VIGÉE-LEBRUN, *Souvenirs*, t. I, p. 25. Paris, Fournier, 1835.

vocale l'empêchèrent de distinguer les mérites d'un genre où les formules et la routine n'entravaient cependant pas toujours la beauté de la pensée et la sincérité de l'accent tragique. Grétry ne comprit que longtemps après, et peut-être encore incomplètement, la valeur de Rameau [1]; ce furent probablement les chefs-d'œuvre de Gluck qui lui firent apprécier ceux de l'ancienne école française, dont ils étaient la suite et le couronnement.

Pour se délasser des pompeuses représentations de l'Académie royale de musique, les Parisiens n'avaient eu longtemps que les théâtres de la foire, où l'on jouait, sous le nom de parodies et d'opéras-comiques, des pièces fortement assaisonnées de sel gaulois, dont les couplets se chantaient sur des refrains populaires appelés vaudevilles. Entre ces deux genres extrêmes, le solennel porté jusqu'à l'emphase, l'amusant poussé jusqu'à l'indécence, s'était enfin placée la comédie à ariettes, fille de l'opéra-bouffe italien, et qui, en 1767, vivait depuis plusieurs années en bonne intelligence avec le vieil opéra-comique, sur le théâtre de la Comédie-Italienne. Grâce au tempérament naïf et délicat de Monsigny, au talent mâle et réfléchi de Philidor, à l'inspiration bourgeoise de Duni, la vogue de la comédie à ariettes s'établit en peu de temps sur des bases solides. Ces trois maîtres eurent bientôt pour escorte un certain nombre de musiciens moins bien doués, mais qui trouvaient encore le moyen de se tailler de jolis succès dans les restes de la bienveillance du public; tels étaient Friedzeri, Blaise, Laruette, etc.

Grétry, qui ne s'était rendu qu'une ou deux fois à l'Opéra, ne fréquenta guère plus la Comédie-Italienne; il avait entendu à Genève les principales pièces du répertoire, et il mettait un certain amour-propre à sauvegarder son originalité en n'écoutant que fort peu de musique : « Je ne voulais faire la musique » de personne; aussi me gardai-je bien d'étudier aucun des » compositeurs [2]. » Ce qu'il tenait uniquement à voir à ce

[1] GRÉTRY, *Essais*, t. I, p. 145.
[2] *Idem*, p. 146.

théâtre, c'étaient les acteurs : il voulait passer la revue du régiment, avant d'engager la bataille, et trois ou quatre soirées lui suffirent. Sous beaucoup de rapports, il dut être content des ressources que la Comédie-Italienne mettait alors à la disposition des auteurs. En tête de la troupe se plaçait Mme Favart, « type aimable, enchanteur et séduisant, artiste sans seconde » et sans héritière, qui était simultanément danseuse, comé- » dienne, chanteuse, virtuose, auteur et compositeur, et qui » excellait dans toutes les choses auxquelles il lui plaisait de » toucher [1]. » — Auprès d'elle, on voyait Mme Laruette, qui « jouait avec un charme, une finesse, chantait avec un goût » et une expression indicibles [2] ; » Mme Trial, encore jeune fille, et qui venait de débuter sous le nom de Mlle Mandeville, avec une voix souple, légère et faite pour le chant brillant; Caillot, célèbre baryton, soigneux de toutes les parties de ses rôles, et qui fut l'un des premiers à tenter une réforme du costume; Clairval, doué à la fois d'une voix expressive et d'une figure charmante, jouant « avec un égal talent le drame, la comédie » et l'opéra-comique, » et que l'on surnomma « le Molé » de la Comédie-Italienne [3] »; Nainville, qui avait débuté le 3 mai 1767, et dont la voix de basse-taille, franche, sonore et d'un timbre agréable, avait été immédiatement appréciée; pour les rôles comiques, Laruette, qui excellait à jouer les tuteurs, si abondants dans le répertoire de ce temps, et Trial, bon musicien, meilleur acteur, qui savait dissimuler les défauts de son organe et qui créa, « aux applaudissements du public, » l'emploi de chanteurs sans voix auquel il a donné son » nom [4]. »

La vue de cette troupe remarquable fut sans doute pour le musicien liégeois un nouvel aiguillon et dut exciter son désir

[1] A. Pougin, *Duni et les commencements de l'opéra-comique;* dans le Ménestrel, t. XLVI, p. 148, année 1879-1880.

[2] Mme Vigée-Lebrun, *Souvenirs,* t. I, p. 157.

[3] Ad. Jullien, *Airs variés,* pp. 249-251, in-18, au chapitre II des *Portraits d'artistes au XVIIIe siècle.* Paris, 1877.

[4] Fétis, *Biographie des musiciens,* t. VIII, p. 255.

d'écrire pour ce théâtre; mais avant de trouver des interprètes, il fallait à Grétry un poète, et c'était chose difficile à rencontrer, dans ce Paris où pourtant les gens de lettres fourmillaient. Se présentant jeune, pauvre, inconnu, il recevait probablement cette réponse désolante : « Monsieur, quand » vous aurez débuté, quand vous vous serez fait connaître, on » verra ce qu'il y a pour votre service. » Quelque rimailleur lui avait-il promis un livret, vite il le lui retirait si dans l'intervalle un musicien moins obscur avait bien voulu s'en charger. Grétry attendait et voyait avec angoisse le temps s'enfuir et sa bourse se vider. S'entr'aider n'est pas aussi rare chez les artistes que le monde l'imagine; Philidor s'entremit pour faire obtenir à son jeune confrère un poème; Pleinchesne, en lui remettant celui du *Jardinier de Sidon*, posa cette condition que la musique serait de Grétry et Philidor : le nom de l'auteur de *Tom Jones* pouvant seul attirer l'attention du public et ses applaudissements. Fort de son propre mérite, l'artiste liégeois n'accepta point cet arrangement : si l'opéra réussit, dit-il à Philidor, on vous en attribuera le succès; s'il tombe, on m'en rejettera la faute [1]. C'était un raisonnement fort juste, mais qui condamnait Grétry à de nouveaux délais. Il avait fini par obtenir une promesse formelle d'un certain Légier, homme du monde, joueur, désœuvré, poète à ses heures [2]; il le poursuivait avec opiniâtreté, et finit par lui arracher, entre deux nuits de jeu et de plaisir, le livret des *Mariages samnites*, arrangé à la hâte d'après un conte de Marmontel.

Grétry n'eut pas autant de peine à composer sa partition qu'il avait eu d'ennui, d'impatience et d'anxiété dans sa chasse au poème. A mesure qu'il en écrivait les morceaux, il les faisait entendre à deux littérateurs bien capables de les juger, et qui

[1] GRÉTRY, *Essais*, t. I, p. 148. *Le Jardinier de Sidon*, mis en musique par Philidor seul, fut représenté à la Comédie-Italienne le 18 juillet 1768.

[2] Ce Légier est probablement le même qui fournit à Duni le livret du *Rendez-vous*, comédie à ariettes en un acte, représentée le 22 novembre 1763. (Voyez A. POUGIN, *Duni*, dans le MÉNESTREL, t. XLVI, p. 220, et le *Dictionnaire des opéras*, p. 571, de CLÉMENT.)

dès les premiers jours avaient deviné en lui quelque chose de plus qu'un musicien ordinaire : c'étaient Suard et l'abbé Arnaud, dont le goût prononcé pour la musique était connu, et qui allaient bientôt se distinguer au premier rang des Gluckistes dans la fameuse querelle. De ces deux écrivains, l'abbé Arnaud était le plus impressionnable, le plus ardent ; « c'était, nous » dit Mme Vigée-Lebrun, un homme plein d'imagination, » passionné de la haute littérature et des arts, dont la conver- » sation m'enrichissait d'idées, si l'on peut s'exprimer ainsi. » Il parlait peinture et musique avec le plus vif enthou- » siasme [1]. »

Il ne suffisait pas d'encourager Grétry et d'approuver ses essais, il fallait l'aider à les produire. C'est ici que l'artiste put apprécier le zèle et la puissance de ses amis ; les gens de lettres et surtout ceux qu'on appelait les philosophes, avaient acquis depuis le milieu du siècle, dans la société française, une grande influence ; reçus et fêtés dans les salons aristocratiques, chacun d'eux avait en quelque sorte une maison attitrée, où il faisait autorité. « En beaucoup d'occasions, les titres littéraires avaient » la préférence sur les titres de noblesse. Les courtisans, ser- » viteurs de la mode, venaient faire la cour à Marmontel, à » d'Alembert, à Raynal. On voyait fréquemment dans le monde » des hommes de lettres du deuxième et troisième rang être » accueillis et traités avec des égards que n'obtenaient pas les » nobles de province [2]. » On devine de quel secours pouvaient être pour Grétry deux littérateurs bien posés, comme Suard et l'abbé Arnaud ; un de leurs premiers soins fut de présenter le jeune compositeur au comte de Creutz, ambassadeur de Suède, amateur passionné de musique, et qui joignait à un cœur bienfaisant une vive intelligence. Il s'empressa d'inviter à dîner l'artiste, et lui fit exécuter au clavecin sa partition des *Mariages samnites*, devant un auditoire restreint, mais éclairé et sym-

[1] Mme Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, t. I, p. 17.

[2] *Mémoires* de Ségur, cités par Taine, *Les origines de la France contemporaine. L'ancien régime*, 3e éd., p. 390. Paris, Hachette, 1876.

pathique, et dont Suard, l'abbé Arnaud, le peintre Joseph Vernet étaient les membres les plus marquants. Vernet parlait de la musique avec goût et enthousiasme; il ne pouvait se rappeler sans émotion la vive amitié qui l'avait uni jadis à Pergolèse [1], et il crut distinguer dans les traits de Grétry une vague ressemblance avec le grand maître italien; du moins il fut heureux de trouver dans sa conversation et dans sa partition les preuves d'une sincère admiration pour Pergolèse, et de ce jour il fut l'ami du jeune musicien.

On convint de présenter l'opéra aux comédiens italiens; mais ils trouvèrent la pièce d'un genre « trop noble » pour leur spectacle, et il fallut la modifier pour l'offrir à l'Académie royale de musique. Ce fut un travail d'un mois, après lequel Grétry, dont les ressources pécunaires étaient excessivement modestes, se mit à copier lui-même les parties, en vue d'une exécution préalable que ses amis s'efforçaient d'organiser avant toute répétition au théâtre. Ils gagnèrent enfin à sa cause un des plus hauts seigneurs du temps, le prince de Conti, « le » seul des princes du sang qui eût le goût des sciences et de » la littérature [2] », et une audition des *Mariages samnites* fut préparée chez lui, sous la direction de Trial, chef de sa musique. La mauvaise volonté des musiciens fit des répétitions une suite d'angoisses pour Grétry; son émotion redoubla, le jour de l'exécution, en voyant une nombreuse et imposante assemblée réunie pour le juger. De tous les interprètes, un seul montra du feu et du cœur, ce fut le vieux Jéliotte, célèbre chanteur de l'Opéra, retiré du théâtre depuis une dizaine d'années; tout le reste fut terne et froid, et, « depuis l'ouver- » ture jusqu'à la fin de l'opéra, rien ne produisit le moindre » effet », dit Grétry, qui ajoute : « L'ennui fut si universel, que » je voulus fuir après le premier acte; un ami me retint; l'abbé » Arnaud me serra la main, il avait l'air furieux [3]. » Le prince

[1] L. Lagrange, *Joseph Vernet*, p. 40.

[2] Mme de Genlis, *Mémoires*, p. 445, edition Didot.

[3] Grétry, *Essais*, t. I, pp. 156, 157.

de Conti, qui excellait à dire des « choses obligeantes » [1], fit au compositeur une sorte de compliment de condoléance, et lui exprima ses regrets de n'avoir pas vu applaudir une marche qui lui avait plu [2].

II.

Au sortir de cette pénible séance, le jeune musicien reçut à la fois deux lettres, l'une anonyme et contenant les plus méprisables attaques contre son talent, l'autre signée de l'amateur anglais pour lequel il avait écrit à Rome des morceaux de flûte; ce seigneur lui annonçait la suppression de sa modeste pension. Grétry, voyant ses espérances s'écrouler et ses revenus diminuer en même temps, tomba dans un profond découragement. Ses amis, l'abbé Arnaud, le comte de Creutz, ne savaient comment lui venir en aide; enfin, l'ambassadeur de Suède eut une inspiration, et courut chez Marmontel, pour le supplier, au nom de l'amitié qui les unissait, « de tendre la main à un » jeune homme qui était au désespoir et sur le point de se » noyer, » et auquel il ne manquait qu'un joli poème d'opéra-comique pour faire fortune. L'auteur de *Bélisaire*, qui avait écrit pour le théâtre quelques tragédies et quelques opéras, représentés jadis avec assez peu de succès, fut sur le point de répondre comme La Harpe qu'il ne se croyait point ce genre de talent. Mais, nous dit-il, « pour plaire au comte de Creutz, » j'aurais entrepris l'impossible. J'avais sur ma table, dans ce » moment, un conte de Voltaire (*l'Ingénu*); je pensai qu'il » pouvait me fournir le canevas d'un petit opéra-comique. » Je vais, dis-je au comte de Creutz, voir si je puis le mettre » en scène et en tirer des sentiments et des peintures qui

[1] « Personne ne sut dire des choses obligeantes avec plus de finesse et de grâce. » Mme de Genlis, *Mémoires*, p. 444.

[2] Grétry introduisit cette marche dans le *Huron* et une partie de l'ouverture dans celle de *Silvain*. Grétry, *Essais*, t. I, pp. 156, 158.

» soient favorables au chant. Revenez dans huit jours, et
» amenez-moi ce jeune homme [1]. »

On devine la joie de Grétry; elle se traduisit par l'ardeur qu'il apporta au travail, et la partition fut achevée presque aussi tôt que le livret. Le comte de Creutz invita pour l'entendre l'acteur le plus influent de la Comédie-Italienne, Caillot, qui ne vint pas sans méfiance; selon le désir de Marmontel, le poème du *Huron* ne portait pas de nom d'auteur, et celui du compositeur n'était guère connu à Paris que par l'échec des *Mariages samnites*. Cependant, après le dîner, Caillot, en écoutant Grétry, se laissa charmer par les airs qui lui étaient destinés, et se déclarant satisfait, annonça qu'il se chargeait de l'affaire. Plus tard, il aimait à raconter comment il avait décidé ses camarades de la Comédie-Italienne à recevoir et à représenter le *Huron*; ce fut aussi après dîner qu'il leur chanta, à l'improviste et sans nommer l'auteur, le fameux air : « Dans quel canton est l'Huronie ? » Étonnés, les acteurs s'informent de qui est ce morceau charmant, et Caillot, leur présentant Grétry, s'écrie : « Voilà l'homme que vous repoussez depuis deux ans ! » Il ajoutait, en contant cette anecdote : « La pièce fut reçue, » montée sur-le-champ, et obtint un immense succès [2]. »

Il y a ici une observation à faire : Grétry n'attendit pas deux années, mais une au plus, avant d'avoir un ouvrage représenté à la Comédie-Italienne. Parti de Rome le 1er janvier 1767, arrivé à Genève après un voyage assez long sans doute, il était resté plusieurs mois dans cette ville, et n'avait pu se trouver à Paris avant le printemps, ou plus vraisemblablement l'été de cette même année 1767. Le *Huron* fut joué le 20 août 1768. Quelque pénible qu'ait été pour lui cette attente, elle n'est rien si on la compare aux mœurs actuelles. Aujourd'hui, quel jeune musicien, français ou étranger, arrivant à Paris sans être

[1] MARMONTEL, *Mémoires d'un père pour servir à l'instruction de ses enfants*, t. III, pp. 103, 104. Paris, an XIII.

[2] *Biographie universelle Michaud*, 2e éd., t. VI, p. 360, art. *Caillot*, note signée Villenave.

précédé d'une grande réputation, ne s'estimerait heureux de n'attendre qu'un an à la porte de notre deuxième scène lyrique, et d'y débuter après ce laps de temps par un ouvrage en deux actes, dont le livret serait d'un membre de l'Académie française et qui aurait pour interprètes les premiers artistes de la troupe?

La première représentation du *Huron* fut donnée, nous l'avons dit, le 20 août 1768. Les rôles étaient distribués de la manière suivante :

Le Huron.	Caillot.
M. de Kerkabon . . .	Nainville.
M. de St-Yves	Deshayes.
Le bailli	Chamville.
Gillotin	Laruette.
Un officier	Clairval.
Mlle de St-Yves. . . .	Mme Laruette.
Mlle de Kerkabon . . .	Mlle Desglands.

Tous les artistes avaient pris à cœur leur tâche, et les craintes de Grétry au sujet de l'exécution furent dissipées lorsqu'il vit l'ardeur du chef d'orchestre Le Bel. *Le Huron* obtint un plein succès, dont le bruit fut bien doux aux oreilles du jeune compositeur, la veille encore si anxieux et si profondément découragé. On reconnaît avec plaisir son cœur affectueux dans les regrets qu'il exprime en pensant à son père, mort depuis peu et pour qui la réussite du *Huron* eût été une vive joie [1].

Les suffrages du public furent unanimement favorables à cette jolie musique, où Grétry révélait déjà en grande partie les qualités originales de son génie; la foule se porta avec empressement à la Comédie-Italienne, et comme en ce temps-là les succès de théâtre se traduisaient de plus d'une manière, une boutique de tabac prit pour enseigne : *Au grand Huron*; un

[1] Grétry, *Essais*, t. I, p. 163.

ami l'ayant fait remarquer bien vite au musicien, celui-ci tint à se montrer bon parrain et, entrant dans le magasin, fit l'emplette d'une grosse provision de tabac.

Il est très intéressant de relire les jugements portés sur *le Huron* par les spectateurs de la première soirée. Le premier ouvrage d'un artiste dramatique est un pas décisif : s'il obtient le succès, la route est ouverte et le maître peut compter sur l'avenir; s'il tombe, sa chute entraîne celle de l'auteur, qui se trouve replacé plus loin peut-être qu'avant son début, car le souvenir de son échec nuit longtemps à sa carrière. En présence du *Huron*, il n'y avait point de doute possible : de toute évidence, l'auteur de cette musique gracieuse, naturelle, sincère, était un artiste de race, dont on pouvait attendre des chefs-d'œuvre. Les contemporains ne s'y trompèrent point, et si à leurs éloges ils mêlèrent quelques critiques, elles ne s'adressaient qu'au livret, qui était environné d'une sorte de mystère. Marmontel, en le confiant à Grétry, avait désiré conserver l'anonyme; ses amis lui tinrent fidèlement parole et, pour plus de précaution, firent présenter aux comédiens ce poème par un inconnu. Une partie du public le devina cependant, et prétendit reconnaître son style, et « son cachet à chaque ligne [1] »; d'autres amateurs, qui se donnaient pour bien informés, attribuèrent *le Huron* à Voltaire, dont on connaissait les récentes relations avec Grétry : « C'est un hochet de sa vieillesse », disait irrévérencieusement Bachaumont [2]. Ceux qui se divisaient pour nommer l'auteur, se réunissaient pour le critiquer; d'après les Mémoires secrets, sa pièce n'était qu' « une faible copie » de la comédie célèbre de Delisle, *Arlequin sauvage* [3], et elle se réduisait « à une

[1] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot, Raynal, Meister,* etc., t. VIII, pp. 163 et suivantes, 1er septembre 1768; édition revue par M. Maurice Tourneux. Paris, Garnier, 1877-1881.

[2] *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres*, etc., t. IV, pp. 95, 96, 20 août 1768. Londres, Adamson. 1777-1789.

[3] DELISLE DE LA BREVETIÈRE, *Arlequin sauvage,* comédie en prose en trois actes; imprimée pour la première fois en 1722.

» intrigue de mariage plate et triviale, relevée par des accessoires bizarres et des incidents brusques et invraisemblables »; d'après Grimm, tout le succès du *Huron* était dû à la musique, et le génie de Grétry avait « soutenu le poète sur » le bord du précipice où sa maussaderie et sa maladresse » l'eussent infailliblement jeté » ; le *Mercure* lui-même se hasardait à dire : « On désirerait un peu plus d'intérêt et un » dénouement un peu moins brusqué [1]. »

Nous allons reproduire les jugements portés sur la musique du *Huron* par la *Correspondance littéraire* de Grimm et par le *Mercure de France ;* nous ne craignons pas d'insister sur l'intérêt de ces deux fragments. On y voit à quelle place élevée un seul ouvrage avait porté Grétry et combien on attendait de lui.

« Ce M. Grétry, dit Grimm, est un jeune homme qui fait ici » son coup d'essai ; mais ce coup d'essai est le chef-d'œuvre » d'un maître qui élève l'auteur sans contradiction au premier » rang. Il n'y a dans toute la France que Philidor qui puisse » se mesurer avec celui-là, et espérer de conserver sa réputation et sa place. Le style de Grétry est purement italien. » Philidor a le style un peu allemand, et en tout moins » châtié ; il entraîne souvent de force, par son nerf et sa » vigueur. Grétry entraîne d'une manière plus douce, plus » séduisante, plus voluptueuse ; sans manquer de force » lorsqu'il le faut, il vous ôte, par le charme de son style, » la volonté de lui résister ; du côté du métier, il est savant » et profond, mais jamais aux dépens du goût. La pureté de » son style enchante : le plus grand agrément est toujours à » côté du plus grand savoir ; il sait surtout finir ses airs » et leur donner la juste étendue, secret très peu connu de » nos compositeurs . . . Depuis le grand tragique jusqu'au » comique, depuis le gracieux jusqu'aux finesses d'une déclamation tranquille et sans passion, on trouve dans son opéra » des modèles de tous les caractères ... *Le Huron* tel qu'il est

[1] *Mercure de France,* octobre 1768, p. 162.

» peut se placer hardiment à côté de *Tom Jones*, le plus bel » ouvrage qui soit au théâtre, et bien hardi celui qui osera se » mettre au milieu [1] ».

Le *Mercure* : « M. Grétry, élevé dans les écoles de Rome, » paraît y avoir puisé les grands principes des Pergolèse, » des Rinaldo, des Vinci, sans se laisser aller au genre en » quelque sorte épigrammatique et plus saillant que solide » de la nouvelle musique italienne. Sa composition est facile » et riche. Son harmonie n'est jamais trop chargée. Il n'étouffe » point la partie principale ni la voix par un allongement » tyrannique et bruyant. Son expression est juste et fidèle du » sens des paroles, et ses motifs sont toujours distincts pour » l'oreille et pour l'âme. Sa musique offre des contrastes sans » confusion. Elle paraît se plier à tous les caractères; mais » elle semble faite surtout pour le pathétique. Le récitatif du » second acte où Mlle de Saint-Yves tremble pour son amant est » admirable : « Ah ! quel tourment, peut-être il est blessé ! » » La voix touchante de Mme Laruette et son chant plein d'âme » ont encore ajouté à l'effet de ce morceau. L'ariette : « Dans » quel canton est l'Huronie? » est pleine de vivacité et d'une » vérité pittoresque. Le récit du combat est encore au-dessus » et l'art du grand acteur qui l'a chanté [Caillot] s'est exercé » sans doute avec plaisir sur des morceaux aussi bien faits [2]. »

Si, après avoir lu ces fragments, où se traduisent avec tant d'entraînement et de sincérité l'étonnement et l'enthousiasme du premier jour, on se reporte à la partition qui les fit naître, on comprendra combien l'admiration put être à la fois subite, ardente et légitime. *Le Huron*, s'il ne prend point rang dans la série des chefs-d'œuvre de son auteur, contient en germe les qualités qui les ont classés si haut. Il y a un grand charme mélodique dans la plupart des ariettes, par exemple, dans celles de Mlle de Saint-Yves « Si jamais je prends un époux »

[1] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot, Raynal, Meister,* etc., t VIII, pp. 165 et suiv. Édit Tourneux.

[2] *Mercure de France*, octobre 1768, pp. 162, 165. L'analyse du *Huron*, pièce et musique, va des pages 152 à 165.

et du Huron « Les joncs ne sont pas plus droits ». Le fameux morceau « Dans quel canton est l'Huronie » est d'une allure si naturelle, l'alliance du chant et de la parole y est si étroite, qu'aux répétitions les musiciens de l'orchestre s'arrêtèrent, croyant que Caillot parlait ; l'air de l'officier « Vaillants Français, courez aux armes, les Anglais menacent vos ports », en faisant vibrer la corde patriotique et guerrière, devait plaire au public français. Avec l'air où le Huron fait le récit de la bataille, Grétry s'essaya dans le genre descriptif ; on doit préférer le « récitatif obligé » de Mlle de Saint-Yves, fort admiré en 1768 et qui méritait de l'être ; la première partie : « Ah ! quel tourment ! peut-être est-il blessé ! » est d'un accent sincère et touchant ; le presto a de la chaleur. Tout en composant ses airs à l'italienne, Grétry faisait quelques concessions aux habitudes du chant français ; nous n'en voulons pour preuves que les vocalises placées sur le mot *gloire* dans le joli morceau : « Toi que j'aime », de Mlle de Saint-Yves [1], et celles que le Huron chante sur le mot *orage* dans son air : « Qu'on mette à prix le cœur d'Hortense [2] ».

Le nombre des parties d'orchestre du *Huron* était déterminé à l'avance par les ressources du théâtre, qui possédait à cette époque cinq premiers violons, y compris le chef d'orchestre Le Bel, cinq seconds violons, deux altos, trois violoncelles, deux contrebasses, deux cors, deux bassons, timbales, et deux artistes chargés à la fois des parties de hautbois et de flûtes, ce qui obligeait les compositeurs à n'employer jamais ensemble ces deux groupes d'instruments ou, s'ils voulaient en associer les timbres, à se contenter d'une seule flûte et d'un seul hautbois [3]. Ce tableau de l'orchestre de la Comédie-Italienne en 1768 nous est fourni par un registre des Archives nationales et par l'Almanach des spectacles [4] ; la partition du *Huron*

[1] Page 112 de la partition d'orchestre.

[2] Pages 50 et 51.

[3] Grétry fit ainsi dans le duo du Huron et de Mlle de St-Yves « Ah ! que tu m'attendris » ; acte II, scène IV.

[4] Archives nationales, O¹854. — *Les spectacles de Paris*, calendrier pour l'année 1769.

fait présumer que pour l'ouvrage de Grétry le théâtre employa, par extraordinaire, deux clarinettes [1]. Le jeune musicien s'applique, dans cette première partition, à tirer tout le parti possible des ressources placées à sa disposition, et à nuancer son instrumentation selon le caractère du personnage et de la situation. Nous ferons cependant nos réserves sur le savoir profond que Grimm, plus pédant qu'instruit, attribue à Grétry dans les pages que nous venons de reproduire; la partition du *Huron,* remarquable à bien des égards, ne porte pas l'empreinte d'une science harmonique qui ne fut jamais l'apanage du génie de Grétry. Nous nous expliquerons sur ce sujet d'une manière plus complète dans la partie de notre travail qui sera spécialement consacrée à l'étude des procédés et du style du maître.

Grétry dédia la partition du *Huron* à l'ami dévoué qui l'avait soutenu dans ses heures de découragement et qui, en le présentant à Marmontel, avait préparé son succès :

« *A son excellence M. le comte de Creutz, ministre plénipo-*
» *tentiaire du roy de Suède auprès de Sa Majesté très*
» *Chrétienne.*

» MONSIEUR,

» Vous êtes digne de protéger les arts parce que vous les
» aimés, et votre goût est éclairé autant que votre âme est sen-
» sible; vous avés encouragé mes faibles talents ; recevez,
» Monsieur, l'hommage de mon premier essai dans un genre
» que les Français ont créé, et qu'ils ont déjà enrichi de plu-

[1] La marche qui termine le premier acte du *Huron* et qui est tirée des *Mariages samnites*, comprend deux parties de clarinettes. L'air du Huron « Vous me charmez », acte I, scène IV, est accompagné de quatuor, deux cors en ré, deux flûtes, deux clarinettes, deux bassons; l'auteur a soin d'ajouter en note que si l'on n'a pas de clarinettes, les hautbois peuvent jouer leurs parties un ton plus haut.

» sieurs chefs-d'œuvre. Si mon ouvrage n'est pas tout-à-fait
» indigne de la bonté avec laquelle le public a daigné l'accueil-
» lir, je le dois sans doute aux efforts que j'ai faits pour méri-
» ter vos suffrages.

» Je suis avec un profond respect, Monsieur, de votre Excel-
» lence, le très humble et très obéissant serviteur,

» Grétry. »

En intitulant *le Huron* « Œuvre premier [1] », en le présentant au comte de Creutz comme « un premier essai », le musicien semblait vouloir dater toute sa carrière de son début à Paris, et ne pas accorder à ses compositions précédentes plus d'importance que n'en méritent des études et des devoirs d'écolier; ainsi, il paraissait oublier, ou même renier, l'opéra-comique français *Isabelle et Gertrude,* qu'il avait écrit et fait jouer à Genève; il lui était impossible, il est vrai, de le faire représenter à Paris, puisque la partition de Blaise sur le même poème figurait encore au répertoire de la Comédie-Italienne [2]. La même raison n'existait pas à l'égard des œuvres de musique instrumentale écrites ou publiées par Grétry depuis son arrivée à Paris, et qui consistaient en deux quatuors pour clavecin, flûte, violon et basse. Si l'auteur du *Huron* attacha peu d'importance à ces morceaux, s'il ne leur donna pas rang parmi ses œuvres numérotées, cela dépend de deux causes faciles à définir : la première tient à l'état de l'art en France à cette époque

[1] Voici le titre entier de la partition d'orchestre : « Œuvre premier. Le
» Huron, comédie en deux actes et en vers, dédiée à Son Excellence M. le
» comte de Creutz, ministre plénipotentiaire du roy de Suède auprès de S. M.
» très chrétienne; mise en musique par André Grétry de l'Académie des Phil-
» harmoniques de Bologne; représentée pour la première fois par les comé-
» diens italiens, le 20 août 1768; prix, 18 livres. A Paris, chez m[d] Beraux,
» m[de] de musique rue et à côté de la Comédie-Française. Et chez M. Houbart,
» près la Comédie-Italienne. Et aux adresses ordinaires. Avec privilége du
» roi. Imprimé par Montulay. »

[2] On l'y exécutait encore en 1778, ainsi qu'on peut s'en assurer en parcourant les annonces des spectacles du *Journal de Paris.*

et à la situation effacée qui était faite à la musique de chambre; la seconde est inhérente à la nature du talent de Grétry. Pour qui le connaît tant soit peu, il est évident que la composition instrumentale n'était ni dans ses goûts ni dans ses aptitudes, et que, comme Gluck, il était essentiellement un compositeur de théâtre, ne comprenant et n'aimant dans son art que la partie dramatique, humaine, l'étude des passions et des caractères, plutôt que le côté abstrait, scientifique de la musique sans paroles; aussi, après que le succès du *Huron* lui eut mis le pied dans l'étrier, le voyons-nous s'élancer plein d'ardeur dans les régions de l'opéra-comique et de l'opéra, sans tourner la tête en arrière, vers ses essais oubliés de musique religieuse et instrumentale.

CHAPITRE TROISIÈME.

Lucile et le *Tableau parlant.*

I.

A peine le succès du *Huron* était-il établi, que les poètes affluaient chez Grétry pour lui offrir des livrets; ceux qui, la veille, lui refusaient leur collaboration furent peut-être des plus empressés à se mettre à son service. Les uns s'adressaient à lui directement, les autres d'une manière détournée, comme ce Guichard, qui publiait dans le *Mercure* des vers très médiocres, mais pleins de bonnes intentions, et se terminant ainsi :

Vois, de lauriers tout prêts, une moisson entière :
Trop heureux si je puis t'aider à les cueillir [1].

Malgré tout le mal qu'on avait dit de son poème du *Huron*,

[1] On peut supposer que ce Guichard était Jean-François Guichard le fabuliste, auteur de l'*Amant statue*, opéra-comique qui avait réussi en 1759 avec la musique de M. de Lusse.

Marmontel était tout disposé à écrire pour Grétry de nouvelles comédies, et le jeune musicien ne songeait pas encore à chercher d'autres collaborateurs. Il se fit un malin plaisir de congédier tous les gens de lettres que son succès séduisait, comme la lumière, dans une nuit d'été, attire les mouches et les papillons.

Cependant, parmi les offres qui lui étaient faites il y en eut une à laquelle il ne s'attendait guère et qui lui procura un grand plaisir, car elle venait de Voltaire lui-même et lui prouvait que le vieux poète était loin de l'avoir oublié. Le bruit des applaudissements du *Huron* était allé jusqu'à Ferney, et en écrivant à Chabanon, trois semaines après la représentation de cet opéra, l'auteur de *Mérope* s'informait s'il était vrai que la musique en fût charmante [1]. Vers la fin de septembre, il envoyait à Grétry deux projets d'opéras-comiques, l'un déjà développé, ayant pour titre *le Baron d'Otrante*, et qu'il avait tiré d'un de ses contes, *l'Éducation d'un prince*; l'autre, intitulé *les Deux Tonneaux*, à l'état de simple esquisse. Mais il recommandait à son jeune ami une grande discrétion, lui demandant de ne point le nommer aux comédiens italiens et de leur présenter ces pièces comme les œuvres d'un jeune homme de province [2]. Lui-même mentait effrontément en écrivant à Mme de Saint-Julien : « Madame Denis m'a mandé qu'un jeune » homme a tourné en opéra-comique un certain conte intitulé » *l'Éducation d'un prince*. Je n'ai point vu cette facétie, mais » elle prétend qu'elle prête beaucoup à la musique [3]. » Grétry s'acquitta scrupuleusement de sa mission, mais la réponse des comédiens ne fut pas tout à fait celle qu'attendait probablement Voltaire : ils demandèrent des changements et engagèrent l'auteur à quitter la province pour venir à Paris suivre une

[1] Voltaire à M. de Chabanon, 9 septembre 1768. *Œuvres complètes de Voltaire*, t. LXVI, p. 298; édit. Dupont.

[2] Grétry, *Essais*, t. I, pp. 165, 166.

[3] Voltaire à Mme de St-Julien, 30 septembre 1768. *Œuvres complètes*, vol. cité, p. 316.

carrière pour laquelle il montrait des dispositions. On dit que cette décision fit beaucoup rire le vieux philosophe; le rire était mêlé d'un léger grain de dépit, dont on retrouve la trace dans une lettre du 3 mars 1769 : « L'opéra-comique n'est » autre chose que la foire renforcée, écrit Voltaire. Je sais que » ce spectacle est aujourd'hui le favori de la nation; mais je » sais aussi à quel point la nation s'est dégradée. Le siècle » présent n'est presque composé que des excréments du grand » siècle de Louis XIV. Cette turpitude est notre lot dans » presque tous les genres. » Et il appelle les acteurs de ce théâtre « les bateleurs de l'opéra-comique [1]. »

L'affaire en resta là. Les deux projets d'opéras, imprimés dans les diverses éditions des œuvres complètes, n'offraient rien de remarquable, et La Harpe n'a point péché par excès de sévérité en disant : « Du grand opéra Voltaire voulut passer à » l'opéra-comique, et fit voir seulement qu'il n'entendait pas » mieux l'un que l'autre [2]. » *Le Baron d'Otrante* fut pourtant repris dans la suite par trois auteurs dramatiques, qui en tirèrent un vaudeville, un drame et un opéra-comique également oubliés aujourd'hui [3].

Les amis de Grétry et le public tout entier attendaient avec impatience son second ouvrage, qui ne se fit pas trop long-

[1] Voltaire à Mme de St-Julien, 3 mars 1769. Volume cité, pp. 453, 454.

[2] La Harpe, *Lycée ou Cours de littérature,* t. XIII, p. 356.

[3] « Mercier de Compiègne (qu'il ne faut pas confondre avec l'auteur du » *Tableau de Paris*) mit en vaudeville vers 1793 l'opéra de Voltaire et l'a fait » imprimer dans un petit volume intitulé *les Nuits de la Conciergerie* (an III, » 1795, in-18). Tout en conservant le titre de la pièce, il a changé le nom du » principal personnage, qu'il nomme le baron de la Bâtardière. Le travail de » Mercier n'a paru sur aucun théâtre. — Les comédiens italiens donnèrent, » en 1784, *le Duc de Bénévent,* drame héroïque en trois actes, par Renquil-» Lieutaud. — *Le Prince de Catane,* opéra en trois actes, paroles de Castel, » musique de Nicolo Isouard, fut joué le 4 mars 1813 sur le théâtre de l'Opéra-» Comique. Ces deux pièces, dont le sujet est le même que *le Baron d'Otrante,* » sont imprimées. » (Barthélemy, *Voltaire librettiste;* dans la Chronique musicale, t. VI, p. 217.) On peut consulter aussi : Vander Straeten, *Voltaire musicien,* in-8°. Paris, Baur, 1878.

temps désirer; cinq mois après *le Huron* parut *Lucile*, comédie en un acte, mêlée d'ariettes, dont la première représentation eut lieu à la Comédie-Italienne, le 5 janvier 1769. Le poème de Marmontel était anonyme comme celui du *Huron;* mais les spectateurs n'hésitaient plus à nommer l'auteur et accordaient à son nouvel ouvrage plus d'éloges qu'au précédent. Nulle pièce n'eût mieux répondu aux dispositions du moment, à ce singulier sentiment de la société française qui affectait « l'enthousiasme de la vertu, » sans chercher à la pratiquer. L'avènement de la *sensibilité* datait de quelques années; excitée par les écrits de Rousseau, de Diderot, par les tableaux de Greuze, elle était devenue le « trait final » du dix-huitième siècle : « La mode autorise une affectation nouvelle, des effu-
» sions, des rêveries, des attendrissements qu'on n'avait point
» encore connus. Il s'agit de revenir à la nature, d'admirer la
» campagne, d'aimer la simplicité des mœurs rustiques, de
» s'intéresser aux villageois, d'être humain, d'avoir un cœur,
» de goûter les douceurs et les tendresses des affections natu-
» relles, d'être époux et père, bien plus d'avoir une âme, des
» vertus, des émotions religieuses, de croire à la Providence
» et à l'immortalité, d'être capable d'enthousiasme. On veut
» être ainsi, ou du moins on a la velléité d'être ainsi. En tous
» cas, si on le veut, c'est à la condition sous-entendue qu'on
» ne sera pas trop dérangé de son train ordinaire et que les
» sensations de cette nouvelle vie n'ôteront rien aux jouis-
» sances de l'ancienne. Aussi l'exaltation qui commence ne
» sera guère qu'une ébullition de la cervelle. . . [1] » Marmontel prend part à son tour à cette ébullition, et il jette dans *Lucile* tout ce qu'il peut d'émotions honnêtes, de sensibilité, de vertu; pour Grétry, à peine arrivé à Paris et qui ne connaît pas encore à fond comme son collaborateur la frivolité et l'égoïsme des mœurs, ni le scepticisme des philosophes, il ne s'agit pas d'une effervescence superficielle, c'est bel et bien avec

[1] TAINE, *Les origines de la France contemporaine. L'ancien régime,* pp. 208, 209.

son cœur qu'il chante et qu'il émeut les spectateurs. Pour la première fois peut-être à la Comédie-Italienne, tout l'auditoire fond en larmes, et chacun sort pleurant, mais enchanté [1]. La musique est la cause principale de cette émotion, car l'intrigue est peu de chose : Lucile, fiancée de Dorval, fait venir pour assister à son mariage le vieux paysan Blaise, son père nourricier ; il arrive chargé d'un secret que sa femme lui a révélé en mourant et qu'à son tour il apprend à Lucile : Lucile n'est point la fille du riche Timante, mais celle du pauvre paysan; une substitution a été commise par la nourrice à l'insu de son mari. La pauvre enfant renonce à son bonheur et se prépare à partir avec Blaise; mais Dorval l'aime trop pour songer à s'en séparer, et Dorval père, instruit de tout, ne se fait point prier pour consentir au mariage.

Il faut voir les écrits du temps pour se rendre compte de l'effet produit par le livret et la musique de *Lucile* sur un public si bien préparé aux émotions pathétiques : « Il règne » d'un bout de la pièce à l'autre, dit le *Mercure*, une sorte » d'enthousiasme de bonté et de vertu qui se communique au » spectateur, et qui lui fait éprouver le sentiment le plus doux » pour les âmes honnêtes, celui de voir exprimer ce qu'elles » ressentent; mais il faut absolument la voir représenter pour » connaître tout ce qui résulte de l'accord heureux de la » musique et des paroles, et du jeu des acteurs tels que » MM. Caillot et Laruette... [2] »; et un peu plus tard : « On » a continué les représentations de *Lucile*, ce drame honnête » et intéressant, embelli encore et animé par la musique élo- » quente, pleine d'expression, de vérité et de cette simplicité » sublime qui parle au cœur et peint à l'imagination [3]. »

Pour suppléer au petit nombre des journaux, les auteurs de ce temps faisaient paraître fréquemment des brochures, le plus

[1] *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres*, t. IV, p. 204.

[2] *Mercure de France*, février 1769, pp. 192, 193.

[3] *Idem*, mars 1769, p. 153.

souvent anonymes, sur les sujets d'*actualité*. L'apparition de *Lucile* donna lieu à la publication d'un ouvrage de ce genre, dont l'auteur était le comte de la Touraille, gentilhomme du prince de Condé, et qui avait pour titre : *Lettre à M. de Voltaire sur les opéras philosophi-comiques* [1]. Entièrement consacrée à un examen sévère du livret de *Lucile*, cette brochure ne parlait du musicien qu'incidemment, dans deux courtes notes, mais en lui rendant pleine justice ; à propos du quatuor : « Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ? » le comte écrivait : « On ne saurait accuser le musicien de la même sté- » rilité. La délicatesse, le jeu et la variété qu'il a mis dans ce » quatuor, prouvent plus que jamais combien la musique est » indépendante des paroles » ; un peu plus loin, parlant du monologue de Blaise : « Ah ! ma femme, qu'avez-vous fait ? » l'auteur ajoute : « Ici, nouveau triomphe pour le musicien et » même pour l'acteur [2]. »

Ces deux morceaux sont, en effet, les pages les plus saillantes de la partition de *Lucile;* le quatuor est, selon La Fage, « l'expression la plus vraie du bonheur domestique [3] ». Rarement morceau de musique eut une fortune plus universelle et plus longue ; après avoir été applaudi avec frénésie par les spectateurs de la Comédie-Italienne, il devint populaire, proverbial même, il se grava dans toutes les mémoires et reçut les applications les plus diverses. Pendant les guerres de la Révolution, on vit des émigrés et des officiers du corps de Pichegru, rapprochés un moment par un échange de prisonniers, s'asseoir à la même table et heurter fraternellement les verres en chantant le quatuor de Grétry [4] ; le 8 ventôse an III (26 février 1795),

[1] *Lettre à M. de Voltaire sur les opéras philosophi-comiques*, où l'on trouve la critique de *Lucile*, comédie en un acte, en vers, mêlée d'ariettes, in-12, 68 pages. Amsterdam, et se trouve à Paris, chez Desnos, 1769.

[2] Notes des pages 23 et 29 de cette brochure.

[3] La Fage, article *Grétry* de la *Biographie Michaud*, 2e édit., t. XVII, pp. 500-506

[4] Comte d'Haussonville, *Souvenirs et mélanges*, in-18, pp. 27, 28, au chapitre intitulé *la Vie de mon père*. Paris, Lévy, 1879.

tandis que Charette, le fameux Vendéen, entrait à Nantes avec les représentants du peuple après le traité de pacification, la foule criait : Vive la paix ! vive l'union ! et les musiques militaires jouaient l'air : « Où peut-on être mieux, etc. [1] ». Dans un des jours les plus sombres de notre histoire, le même chant prit par une application nouvelle un caractère héroïque : ce fut pendant la retraite de Russie, alors que la grande armée sortait de Smolensk, en novembre 1812, poursuivie par les Russes et les Cosaques : « L'ennemi, voyant cette tête de colonne » marcher en bon ordre, n'osa l'attaquer que par ses boulets : » ils furent méprisés, et bientôt on les laissa derrière soi. » Quand ce fut aux grenadiers de la vieille garde à passer au » travers de ce feu, ils se resserrèrent autour de Napoléon, » comme une forteresse mobile, fiers d'avoir à le protéger. » Leur musique exprima cet orgueil. Au plus fort du danger » elle fit entendre cet air dont les paroles sont si connues : » Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ? [2] ». L'empereur, se méprenant peut-être sur le sens prêté en cet instant par ses soldats à cet air, les arrêta en s'écriant : « Dites plutôt : Veillons au salut de l'empire ! » Napoléon tombé, les Bourbons s'emparèrent à leur tour du quatuor de *Lucile ;* on le jouait, avec l'air de Vive Henri IV, dans les lieux où la famille royale se montrait en public, et il était devenu en quelque sorte un chant officiel [3]. Il avait pénétré dans l'église, et en 1825, appliqué à d'autres paroles, il servait à exprimer le bonheur des élus, après un sermon sur le Jugement dernier [4]. Grétry n'avait point rêvé pour son œuvre une fortune si diverse et si éclatante, mais il se plaît à nous rapporter d'autres effets de cette mélodie calme et sereine, dont l'audition, en provoquant

[1] *Revue des documents historiques,* dirigée par Charavay ; septième année, p. 45.

[2] Comte de Ségur, *Histoire de Napoléon et de la grande armée en 1812,* 11e édit., t. II, p. 225. Paris, 1838.

[3] Clément, *Dictionnaire des opéras,* p. 412.

[4] De Vaulabelle, *Histoire des deux restaurations,* 3e édit., t. VII, p. 139. Paris, Perrotin, 1857.

de douces émotions, suffit pour réconcilier des parents ou des amis brouillés [1].

Lucile eut à peu de chose près les mêmes interprètes que *le Huron* : Caillot, Laruette, Nainville, Mme Laruette, Mlle Desglands. Caillot attachait une grande importance à l'exactitude du costume; dans cette pièce, on le vit paraître la tête chauve, vêtu d'une blouse de paysan ; c'était une hardiesse, mais qui faisait honneur à son intelligence d'artiste. Il fut inimitable, selon le témoignage de Grétry, comme acteur et comme chanteur, dans le monologue de Blaise; le comte de la Touraille se montre plus sévère lorsqu'il écrit : « C'est le seul morceau où il » peigne la nature, et paraisse sentir le personnage qu'il » joue [2]. »

Reconnaissants des belles recettes que leur procuraient les succès du *Huron* et de *Lucile*, les comédiens italiens offrirent à Grétry, en avril 1769, une gratification de 1200 livres [3].

II.

Après *le Huron* et *Lucile*, tout le public était resté persuadé que Grétry était le chantre par excellence des émotions pathétiques, de la sensibilité, des douces affections, des sentiments tendres et délicats. En voyant déborder dans le *Tableau parlant* la gaieté la plus franche, la plus communicative, chacun fut surpris et émerveillé. C'était une transformation complète et tout à fait imprévue. Le nom de Pergolèse fut prononcé par toutes les bouches, et l'on fut si frappé des beautés de ce nouvel ouvrage qu'on le cita bientôt comme le chef-d'œuvre de son auteur. Bien des années après, La Harpe disait encore : « *Le Tableau parlant* est, je crois, ce que nous avons de plus » voisin de Pergolèse, non pas tout à fait pour la richesse,

[1] Grétry, *Essais*, t. I, pp. 170 à 180.

[2] *Lettre à M. de Voltaire*, etc., p. 30, note.

[3] Archives nationales, O¹854.

» mais pour l'esprit et les grâces du chant. C'est le véritable
» pendant de ce chef-d'œuvre fameux, *la Serva padrona*, et
» peut-être encore celui de notre Pergolèse français, qui compte
» tant d'autres ouvrages d'un mérite supérieur [1]. »

Marmontel aurait cru déroger à sa dignité de philosophe et d'académicien en écrivant une bouffonnerie; le livret du *Tableau parlant,* qui portait le titre de comédie-parade en un acte, n'était donc pas de lui, mais d'Anseaume, ancien sous-directeur d'un des théâtres de la foire, souffleur de l'Opéra-Comique, et poète attitré de la Comédie-Italienne pour les compliments de clôture. Grétry en avait composé la musique pendant le printemps et l'été de 1769, et en grande partie à la campagne, au château de Croix-Fontaine. Le sujet l'entraînait et il s'étonne lui-même de sa fécondité : en un jour, chez le comte de Creutz, il composa quatre des principaux morceaux de l'ouvrage [2]. La première représentation eut lieu le 20 septembre 1769 et, chose curieuse, ne sembla point promettre le succès considérable qui s'établit bientôt; la cause de cette hésitation étant sans doute dans l'étonnement du public, et dans la timidité des acteurs, qui n'osèrent pas s'abandonner dès le premier jour à la gaieté de leurs rôles [3]. En peu de temps, Clairval, Mme Laruette, Mme Trial et le public s'accoutumèrent à cette nouvelle pièce, si différente de *Lucile* et du *Huron*, et qui montrait Grétry maître de la comédie bouffonne, tandis qu'on le croyait fait exclusivement pour le drame sentimental. Ce furent alors des applaudissements sans fin et des éloges pleins de chaleur : « C'est une musique absolument neuve et dont il
» n'y avait point de modèle en France; c'est un modèle de
» musique comique et bouffonne, cela est à tourner la tête [4].»

[1] La Harpe, *Cours de littérature,* t. XIII, p. 397.

[2] L'air « Pour tromper un pauvre vieillard »; l'air « Vous étiez ce que vous n'êtes plus »; la tempête de Pierrot et le duo « Je brûlerai d'une ardeur éternelle. » Grétry, *Essais,* t. I, p. 182.

[3] *Idem,* t. I, p. 188.

[4] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot,* etc., éd. Tourneux, t. VIII, p. 347.

» — Que de gaieté, de grâces et de variété dans les airs! » M. Grétry semble créer un genre nouveau pour chaque nouvelle production; ne s'écartant jamais du sens des paroles, » il trouve le moyen d'ajouter encore à leur expression; son » génie abondant et facile se prête à tout sans effort... [1]. » Les amateurs de l'ancien opéra-comique, qui regrettaient le rire gaulois des pièces de la foire, approuvèrent hautement *le Tableau parlant*. Ils comparaient le théâtre de la Comédie-Italienne à « une femme piquante et faite pour la gaillardise, qui » emprunte la langueur et les grands airs d'une beauté sublime » pour intéresser davantage et devient ridicule [2]. » En ce temps-là, on était quelquefois plus difficile qu'aujourd'hui sur le mérite littéraire et la vraisemblance dramatique des livrets d'opéras; depuis les loges jusqu'au parterre, maint bel esprit s'évertuait à faire preuve d'un goût raffiné en critiquant l'ensemble ou les détails. La farce amusante et sans prétention du *Tableau parlant* n'échappa point à cet examen. Le duc de Nivernais, qui était à Croix-Fontaine lorsque Grétry termina sa partition, avait fait au livret de légers changements, approuvés ensuite par Anseaume; il n'en fallut pas davantage pour que le public lui attribuât tout l'ouvrage.

Une brochure parut, anonyme comme la plupart de celles qui pullulaient au XVIIIe siècle, et dans laquelle on critiquait avec une certaine aigreur *le Tableau parlant* et d'autres pièces du même genre; les lecteurs qui cherchaient à en deviner l'auteur eurent bientôt remarqué que Favart seul était épargné, et ils en tirèrent cette conclusion que la brochure devait être l'ouvrage de son ami l'abbé de Voisenon [3].

La pièce d'Anseaume ne méritait pas tant de reproches et, grâce à la musique de Grétry, elle eut une longue fortune, qui pourrait certainement être renouvelée de nos jours. En lisant cette partition charmante, on comprend l'étonnement, l'admi-

[1] *Mercure de France*, octobre 1769, p. 179.
[2] *Mémoires secrets*, t. IV, p. 352.
[3] *Mémoires secrets*, t. IV, pp. 363 364; 25 octobre 1769.

ration, l'entraînement qu'elle fit éprouver au public de 1769. La France ne possédait encore en ce genre rien d'aussi élégant, d'aussi vif; et Grétry lui montrait pour la première fois que la musique pouvait allier la grâce et la délicatesse à la gaieté la plus folle, au comique le plus franc.

La musique ne peut à elle seule provoquer le rire et décrire une situation comique, son rôle est de souligner les intentions du texte et de les commenter; mais elle leur donne un tel relief, elle en augmente tellement les effets qu'elle se les approprie entièrement et que le spectateur, entraîné, ne distingue plus la source de ses émotions; il faut qu'il raisonne et qu'il réfléchisse pour discerner la part du texte et celle de la musique. Grétry est un des maîtres qui ont le plus étroitement resserré cette union de la parole et du chant, et qui en ont tiré les plus heureux résultats. Dans *le Tableau parlant,* on le voit manier avec une grande dextérité les difficultés de la langue française, et particulièrement les rimes féminines, qui l'embarrassaient si fort à Genève, deux ans auparavant; il compose le premier air : « Je suis jeune, je suis fille », où les terminaisons muettes dominent, de manière à émerveiller les grammairiens [1]; l'esprit déborde dans sa musique; il saisit toutes les nuances du dialogue et se sert de l'orchestre pour les accentuer par des imitations pittoresques, des moqueries spirituelles: dans le second air d'Isabelle, la jeune fille contrefait la voix cassée de son tuteur Cassandre; puis la basse, par son rythme boiteux, décrit le pas incertain du vieillard. Lorsque Colombine, à son tour, se moque de Cassandre, et qu'elle lui chante : « Ils sont passés, ces jours de fête », les deux cors et les deux flûtes font entendre ironiquement le chant du coucou [2]; si le tuteur ridicule veut parler d'amour à Isabelle, le musicien le fait soupirer sur un air à la fois langoureux et suranné, réservant des chants plus tendres et plus juvéniles pour le duo de Pierrot et Colombine : « Je brûlerai d'une ardeur éternelle »,

[1] La Harpe, *Cours de littérature,* t. XIII, p. 399, note.

[2] Page 61 de la partition d'orchestre.

et pour celui de Léandre et Isabelle. Sans doute la technique musicale n'est pas aussi habilement maniée; on regrette avec Fétis [1] qu'une modulation n'amène pas plus de variété dans ce même duo de Pierrot et Colombine; on remarque que l'ensemble de la scène XII, annoncé comme un quintette, n'est, à peu de chose près, qu'un trio : mais ces défauts de science sont rachetés par de telles qualités d'inspiration et d'esprit que l'on n'a pas le courage de s'y attacher longtemps, et que l'on peut sans crainte citer l'ouvrage comme un modèle de comédie musicale.

Le succès obtenu par *le Tableau parlant* mit le comble à la réputation de Grétry, que trois ouvrages ont suffi à rendre célèbre. Burney, qui passe à Paris en 1770, le déclare le compositeur le plus à la mode, « the most fashionable », de l'opéra-comique [2] et cette qualification est justifiée par d'autres témoignages. Grétry est devenu l'idole du public, il est fêté à la fois par les grands et par les petits, applaudi au théâtre, choyé dans les salons; ses partitions sont sur tous les clavecins, il n'est point de soirée musicale où l'on ne chante un de ses airs; les théâtres de société, qui foisonnent autour de Paris, dans les maisons princières, s'emparent de ses opéras. La duchesse de Mazarin veut-elle recevoir magnifiquement les filles de Louis XV, « Mesdames », au beau château de M. d'Effiat, à Chilly, près de Lonjumeau, elle leur offre un spectacle composé de *la Partie de chasse de Henri IV*, pièce de Collé dont la représentation avait été interdite à Paris, de *Lucile*, « qui plut beaucoup », et d'un ballet [3]. — Pendant l'été, Grétry est l'hôte des châteaux des environs de Paris : il est reçu à Montigny, chez Madame Trudaine; à Croix-Fontaine, habitation somptueuse du fameux fermier général Bouret, célèbre par son immense fortune, sa générosité, son luxe; il fait entendre, avant la représentation, des fragments du *Tableau parlant* chez la duchesse de la Roche-

[1] Fétis, *Biographie des musiciens,* 2e éd., t. IV, p. 103.

[2] Burney, *The present state of music in France and Italy,* p. 46.

[3] C'était le 13 septembre 1769. *Mémoires secrets,* t. IV, pp. 348, 349.

foucauld, à Forges [1]; le duc de Nivernais retouche son livret, le duc de Choiseul protège sa partition contre des critiques trop vives et en reçoit la dédicace [2]. — Pendant l'hiver, Grétry fréquente les salons, les soupers à la mode. Il dîne chez le seulpteur Le Moine, avec l'avocat Gerbier, le peintre Latour, et Mme Vigée-Lebrun, qui nous a laissé le récit de ces soirées agréables : « On riait, on s'amusait. L'usage à cette époque » était de chanter au dessert. Mme de Bonneuil, qui avait une » voix charmante, chantait avec son mari des duos de Grétry... » Le dîner finissait gaiement, on se quittait toujours à regret [3]. » Il fait de la musique chez l'abbé Morellet, le premier dimanche de chaque mois [4], avec Philidor, Caillot, le claveciniste Hulmandel, en présence de Delille, de l'abbé Arnaud, du chevalier de Chastelux, de la Harpe, de d'Alembert; parmi ces hommes célèbres, plusieurs sont ses amis, d'autres le deviendront : nous le verrons se lier avec Delille. Mais il trouvera peu d'amis plus dévoués, plus affectueux que le comte de Creutz. L'ambassadeur de Suède avait pour lui une passion, une sorte de « culte religieux », où se mêlaient l'affection la plus vive, l'admiration d'un homme de goût, la satisfaction d'un protecteur fier de son protégé et heureux de ses succès; comme ce personnage d'un roman de Dickens, il passait de longues heures, silencieux, à le voir écrire, et suivait avec amour la plume traçant

[1] Grétry, *La vérité, ou ce que nous fûmes, ce que nous sommes, ce que nous devrions être*, t. I, introduction, p. lxix. Paris, Pougens, an X.

[2] Dédicace du *Tableau parlant* au duc de Choiseul : « Monseigneur, en me » permettant de placer votre illustre nom à la tête de cet ouvrage, vous » honorez un art que vous avez toujours chéri et dont les charmes sont bien » dignes de contribuer à vos délassements. La bonté avec laquelle vous avez » daigné, Monseigneur, accueillir mon dernier ouvrage, est pour moi un nou- » veau motif d'émulation et de zèle. Je croirai être sûr de mériter le suffrage » de la nation aimable à qui j'ai consacré mes veilles, si j'ai le bonheur d'ob- » tenir le vôtre et si vous agréez les témoignages du profond respect avec » lequel je suis, Monseigneur, votre très humble et très obéissant serviteur, » Grétry. »

[3] Mme Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, t. I, p. 41.

[4] Garat, *Mémoires sur le XVIIIe siècle*, t. I, pp. 357, 358. Paris, 1829.

les mélodies sur le papier réglé [1]. Après chaque opéra, il recueillait les témoignages d'approbation, il les écoutait avec émotion, il les provoquait au besoin. N'y a-t-il pas quelque chose de touchant dans cette amitié si tendre?

Si le talent du jeune musicien était la cause déterminante de ses succès dans le monde, l'agrément de son intelligence lui attirait aussi des sympathies. De l'aveu général, il avait beaucoup d'esprit, de finesse; bien que son origine fût très modeste, il ne se trouvait pas déplacé dans les salons les plus brillants. D'après Burney, il avait un physique et des manières agréables; Mme Vigée-Lebrun l'appelle constamment : « cet aimable Grétry. » Il parlait de son art avec une grande finesse, mais il en parlait rarement [2]. Dès son arrivée à Paris, il s'était familiarisé avec la littérature française : ses amis les Encyclopédistes lui avaient fait connaître les philosophes, et nous le voyons dans ses écrits citer Montaigne et Condillac; le Théâtre français, que dans les premiers mois il fréquentait assidûment, lui avait révélé les chefs-d'œuvre de Molière, de Corneille et de Racine; c'est en les écoutant qu'il avait acquis la connaissance parfaite de notre langue, et qu'il s'était préparé à en traduire musicalement les inflexions variées [3].

Au moment de la représentation du *Tableau parlant*, Grétry avait vingt-huit ans; sa physionomie était « douce et fine [4] », mais sa pâleur, son apparence frêle, sa santé délicate inquiétaient ses amis. Sa poitrine était toujours faible et souvent il crachait le sang. « Qu'il tâche de vivre, s'il est possible! », s'écriait Grimm au lendemain du *Huron* [5]; et après *Silvain*, le même auteur écrivait : « En nous charmant par ses ouvrages, » ou, s'il faut parler comme l'abbé Arnaud, en doublant notre

[1] Grétry, *Essais*, t. I, p. 192. — Dickens, *Les grandes esperances*. — *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. IX, pp. 435-443.

[2] La Harpe, *Cours de littérature*, t. XIII, p. 490.

[3] Grétry, *Essais*, t. I, pp. 145, 146.

[4] *Correspondance littéraire de Grimm Diderot*, etc., t. IX, p. 445

[5] *Ibidem*, t. VIII, pp. 165 et suiv.

» existence, M. Grétry nous a fait craindre pour la sienne [1] ». Par bonheur, ces craintes si naturelles ne furent point confirmées, et Grétry, avec la santé la plus frêle, parvint à l'âge de soixante-douze ans, et fut l'un des compositeurs les plus actifs et les plus féconds de l'école française.

Il est temps de revenir à ses ouvrages et d'étudier *Silvain*, qui suivit de fort près *le Tableau parlant*.

CHAPITRE QUATRIÈME.

1770-1771.— *Silvain*.— Mariage de Grétry.— Spectacles de la cour : *les Deux Avares, l'Amitié à l'épreuve, Zémire et Azor*.

I.

Le livret de *Silvain* fut écrit par Marmontel dans une circonstance intéressante dont nous lui emprunterons le récit :

« Dans l'intervalle de *Lucile* à *Silvain*, j'avais fait un opéra-
» comique en trois actes de celui de mes contes qui a pour
» titre *le Connaisseur*. J'en fis lecture au petit comité. Grétry
» en fut charmé, Mme La Ruette et Clairval applaudirent;
» mais Caillot fut froid et muet. Je le pris en particulier :
» « Vous n'êtes pas content, lui dis-je; parlez-moi librement :
» que pensez-vous de ce que vous venez d'entendre! — Je
» pense, me dit-il, que ce n'est qu'un diminutif de *la Métro-*
» *manie*; que le ridicule du bel esprit n'est pas assez piquant
» pour un parterre comme le nôtre, et que cet ouvrage pour-

[1] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc. t. VIII, p. 468.

» rait bien n'avoir aucun succès. » Alors, revenant vers la » cheminée où était notre monde : « Mesdames, et vous, Messieurs, leur dis-je, nous sommes tous des bêtes ; Caillot seul » a raison. » Et je jetai mon manuscrit au feu. Ils s'écrièrent » que Caillot me faisait faire une folie. Grétry en pleura de » douleur et, en s'en allant avec moi, il me parut si désolé, » qu'en le quittant j'avais la tristesse dans l'âme.

» L'impatience de le tirer de l'état où je l'avais vu m'ayant » empêché de dormir, le plan et les premières scènes de *Silvain* furent le fruit de cette insomnie. Le matin je les écri» vais, quand je vis arriver Grétry. « Je n'ai pas fermé l'œil de » la nuit, me dit-il. — Ni moi non plus, lui dis-je. Asseyez-vous, » et m'écoutez. » Je lui lus mon plan et deux scènes. « Pour » le coup, ajoutai-je, me voilà sûr de ma besogne, et je vous » réponds du succès. » Il se saisit des deux premiers airs et » s'en alla consolé... [1]. »

Marmontel n'était point gâté en fait de succès de théâtre : ses tragédies, *Denis le tyran*, *Aristomène*, *Cléopâtre*, *les Héraclides*, avaient eu une courte existence ; la dernière, *Ægyptus*, jouée en 1753, était tombée tout à plat. *Le Huron*, au contraire, et *Lucile*, moins ambitieux, mais vivifiés par la musique, obtenaient des succès durables ; en donnant *Silvain*, Marmontel se décida à y mettre son nom, et à confirmer les conjectures du public, qui lui attribuait les deux ouvrages précédents ; son amour-propre, qui n'était pas médiocrement développé, lui fit bientôt attacher une grande importance à ces petites comédies, et il ne tarda pas à croire que le succès tenait au moins autant à ses vers qu'à la musique de Grétry. Illusion de poète ! Ajoutons pourtant que peu d'auteurs prenaient autant de soin pour rythmer leurs couplets d'une manière favorable à la musique.

Silvain ramenait Grétry au genre pathétique de *Lucile*. Certains détails parurent en leur temps presque révolutionnaires, et la noblesse, jalouse de ses privilèges, s'éleva hautement

[1] MARMONTEL, *Mémoires*, t. III, pp. 105-107. Paris, an XIII.

contre la morale d'une pièce où l'on parlait de la liberté de la chasse [1] et dont les derniers vers étaient :

Il est bon de montrer quelquefois
Que la simple vertu tient lieu de la naissance.

La première représentation de *Silvain*, comédie en un acte et en vers, mêlée d'ariettes, fut donnée le 19 février 1770 à la Comédie-Italienne. Les rôles étaient ainsi distribués :

Hélène	Mme Trial.
Lucette	Mlle Beaupré.
Pauline	Mme Laruette.
Silvain	Caillot.
Basile	Clairval.
Dolmont.	Laruette.

« C'est souvent une grande affaire pour un artiste célèbre » que de soutenir une réputation brillante; celui-ci ajoute » chaque jour à la sienne par autant de succès que de produc- » tions [2]; » ainsi parlait le *Mercure*, en constatant la réussite de *Silvain*. Chose curieuse, les répétitions n'avaient point produit d'effet [3], malgré les beautés de la musique. Grétry nous raconte les soins qu'il avait apportés à la composition de cet ouvrage; conduit tout récemment par Marmontel chez la célèbre Clairon, qui avait déjà quitté le Théâtre français, il lui avait fait lire des fragments du livret de *Silvain* et avait corrigé d'après sa déclamation [4] le chant du fameux duo : « Dans le sein d'un père ». Ce beau morceau demeura longtemps classique, et un auteur va jusqu'à dire qu' « aucun morceau de » nos tragédies lyriques n'est supérieur pour l'effet à l'allegro » plein de chaleur et d'énergie qui le termine [5] ». L'ouverture

[1] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. VIII, p. 467.

[2] *Mercure de France*, avril 1770, pp. 175 et suiv.

[3] Gretry, *Essais*, t. I, p. 200.

[4] *Idem*, t. I, p. 201.

[5] Martine, *De la musique dramatique en France*, ou des principes d'après lesquels les compositions lyri-dramatiques doivent être jugées, etc., in-8°, p. 155. Paris, 1813.

de *Silvain* était empruntée en grande partie à celle des *Mariages samnites* [1], et le duo : « Avec ton cœur s'il est fidèle », était tiré de la même partition; Marmontel l'avait *parodié*, comme on disait alors, ce qui veut dire qu'il y avait adapté de nouvelles paroles [2]. Parmi les beaux morceaux de cet ouvrage, il faut placer en première ligne le duo « Dans le sein d'un père », d'Hélène et Silvain, si touchant, si pathétique; l'air d'Hélène « Nos cœurs cessent de s'entendre », dont la mélodie est pleine de tendresse; celui de Basile « Tout le village me l'envie », où la joie déborde; l'ariette de Lucette « Je ne sais pas si ma sœur aime », d'un tour vieilli, mais charmant. Grétry, pour l'accompagner, réduit à dessein son orchestre, et le fait simple pour l'assortir au caractère enfantin de Lucette; au contraire, dans l'air de Silvain, il écrit de longues ritournelles où les modulations sont rapprochées, et il choisit les tons mineurs pour le chant pathétique de l'acteur. Il se laisse même entraîner par la mélodie à des contre-sens de déclamation qui ne lui sont pas habituels : à deux reprises, il place sur un temps fort et sur une note tenue les syllabes finales de deux rimes féminines [3]. Ces fautes se font d'autant plus remarquer dans son œuvre qu'elles sont plus rares, et que les yeux et l'oreille, en les rencontrant, en éprouvent une sorte d'étonnement.

Dans ce dernier opéra, Marmontel avait donné pour thème à Grétry l'amour conjugal de Silvain et d'Hélène, et si le jeune musicien avait placé dans la bouche de ses acteurs des chants si heureux, si vrais, si touchants, c'est que le sujet l'inspirait et qu'il entrevoyait pour lui-même et dans un avenir prochain les joies de la famille. En arrivant à Paris, il avait pris un modeste logement dans la rue Traversière St-Honoré, qui était située sur le territoire de la paroisse de St-Roch, et bientôt, dans la même maison, il avait rencontré les « yeux

[1] Grétry, *Essais*, t. I, p. 211.
[2] *Idem*, t. I, p. 156.
[3] Pages 27 et 30 de la partition d'orchestre.

bien noirs » d'une jeune fille, Jeanne-Marie, orpheline de père, venue seule de Lyon à Paris, probablement pour y gagner sa vie, car sa mère, veuve et chargée de trois autres enfants, était pauvre. Au moment de la représentation de *Silvain*, les amoureux pressaient la veuve Grandon de consentir à leur union, et un excellent prêtre lyonnais, l'abbé François Rozier, qui était à Paris l'ami et le protecteur de Jeanne-Marie, appuyait leurs instances [1]. Quand, au printemps suivant, la mère de Grétry accourut au chevet de son fils, malade d'une fièvre violente, elle y trouva la douce figure et les tendres soins de la jeune fille, et lorsque l'artiste, longtemps en proie au délire, reprit connaissance, il eut le bonheur de voir réunis auprès de lui les deux visages qu'il chérissait. Touchée du dévouement de Jeanne-Marie, la mère de Grétry l'aima bientôt comme sa fille, et les jeunes gens n'eurent point de peine à la retenir auprès d'eux [2].

Pourtant le consentement de la veuve Grandon n'arrivait pas. Le 24 novembre 1770, elle déclare enfin, par devant deux notaires de Lyon, qu'elle consent au mariage de sa fille avec Grétry, compositeur de musique, et elle charge l'abbé Rozier de sa procuration, mais le mariage se trouve ajourné par suite de circonstances dont nous empruntons le récit au Dictionnaire de Jal : « Le 1er décembre 1770, Jeanne-Marie met au » monde une petite fille, en danger de mort immédiate; le » bon abbé ondoie tout de suite la petite créature que sa mère » croit perdue pour elle, mais qui se reprend à la vie, et que » l'on commet aux soins d'une nourrice, femme de Jean- » Michel, maître vigneron à Rueil. Jeanne-Marie se remet de » couches pénibles; elle se rétablit lentement, et le mariage » s'ajourne. Cependant on baptise « Andriette-Marie-Jeanne », » qui est tenue sur les fonts de Rueil par « François Rozier » » et par « Marie-Jeanne Defossez » mère de Grétry [3]. »

[1] JAL, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, p. 657, art. *Gretry*.
[2] GRÉTRY, *Essais*, t. I, p. 218.
[3] JAL, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, p 657

Le 3 juillet 1771, le mariage de Grétry avec Jeanne-Marie Grandon est célébré en l'église St-Roch, en présence de la mère du musicien, de l'abbé Rozier, de l'abbé Morellet, témoins. Grétry avait trente ans, sa femme, née à Lyon le 8 septembre 1746, en avait vingt-quatre. Le père de cette dernière, Jacques-Irénée Grandon, mort à Lyon le 23 octobere 1763 à l'âge de quarante ans, était peintre ; il a passé longtemps pour le premier maître de Greuze : les patientes et fructueuses recherches de Jal ont apporté sur ce sujet des lumières nouvelles et semblent établir nettement qu'un autre Grandon, portant le prénom de Charles, avait été le professeur de Greuze ; nous renvoyons nos lecteurs à l'ouvrage de Jal [1] pour l'étude de cette question qui ne se rapporte qu'indirectement au roman du mariage de Grétry [2].

Marie-Jeanne Defossez, veuve de François Grétry, la mère du compositeur, était encore à Paris. Elle se décida facilement à se fixer pour toujours auprès du jeune ménage, et toutes les précautions furent prises pour assurer sa tranquillité : par un acte passé par-devant les conseillers du roi, notaires à Paris, le 8 août 1771, Grétry assurait à sa mère une rente viagère de quatre cents livres, exempte de la retenue des impositions, et qu'il devait lui servir dans le cas où elle cesserait de demeurer avec lui [3]. L'acte de donation s'endormit dans les cartons des notaires, sans que la veuve de François Grétry en réclamât

[1] Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, art. *Grandon*, pp. 652-654; art. *Grétry*, pp. 657-658.

[2] D'après le *Guide musical*, de Bruxelles, du 7 février 1882, feu M Edmond De Busscher, archiviste de la ville de Gand, membre de l'Académie royale de Belgique, possédait dans sa collection d'autographes plusieurs lettres amoureuses et des poésies galantes adressées par Grétry à M[lle] Barbe-Thérèse Moreau, de Liège. Un vif intérêt de curiosité s'attachait à ces documents, dont on souhaitait la publication. Acquis en 1885 par la Bibliothèque royale de Bruxelles, ils ont été reconnus apocryphes. Voyez dans les *Bulletins de l'Acad. royale de Belgique*, juillet et août 1883 (3[e] série, t. VII, pp. 72, 189, 192), les communications de M. Édouard Fétis et de M. S. Bormans à ce sujet.

[3] Archives nationales, Y, 429. — E. Campardon, *Les comédiens du roi de la troupe italienne*, t. I, pp. 259, 260.

jamais l'exécution ; elle mourut chez son fils, au printemps de l'an VIII (1801), âgée de plus de quatre-vingt-cinq ans [1].

II.

L'intérêt qui s'attache à cette étude de la vie de famille de Grétry nous a fait un peu perdre de vue ses ouvrages et, pour en reprendre l'histoire, il nous faut revenir à l'année 1770. Pour la première fois, Grétry allait être appelé à concourir aux spectacles de la cour, donnés pendant le séjour d'automne à Fontainebleau, et empruntant cette année un éclat tout particulier au récent mariage du Dauphin avec l'archiduchesse d'Autriche, Marie-Antoinette.

Quelques mois après la représentation de *Silvain*, le duc d'Aumont, premier gentilhomme de la chambre, chargé d'organiser les spectacles de Fontainebleau, fit appeler Marmontel et lui demanda un opéra nouveau dont Grétry composerait la musique ; l'académicien venait de terminer le livret de *Zémire et Azor* et lui en fit lecture « en particulier ». Contre son attente, le duc ne se montra point satisfait : « Comme son » érudition, dit Marmontel, s'étendait jusqu'aux contes de » fées, ayant reconnu dans mon sujet celui de *la Belle et la* » *bête* : « Il m'est impossible, dit-il, de donner ce spectacle au » mariage du Dauphin ; on prendrait cela pour une épi- » gramme. » C'était lui qui l'avait faite, et je lui gardai le » secret [2]. » Marmontel n'avait rien de plus en portefeuille et Grétry dut collaborer avec d'autres auteurs. Fenouillot de Falbaire, littérateur obscur et médiocre, lui fournit le livret des *Deux Avares* ; Favart, l'un des soutiens de l'ancien opéra-comique, lui donna *l'Amitié à l'épreuve*.

Grétry composa ces deux partitions dans l'été de 1770, au milieu des émotions qui précédèrent son mariage et au sortir de la maladie grave qui l'atteignit à cette époque ; dans le plus

[1] Grétry, *De la vérité*, etc., t. III, p. 176.
[2] Marmontel, *Mémoires*, t. III, p. 119.

fort de sa fièvre, les scènes des *Deux Avares* l'obsédaient, et ce fut après une nuit de délire qu'il écrivit le chœur des janissaires de cet opéra [1].

Pendant le voyage de Fontainebleau, en 1770, les représentations dramatiques se succédèrent à intervalles rapprochés, alternant avec le jeu, les bals et les « grands couverts » du dimanche; les troupes de l'Académie de musique, de la Comédie-Française et de la Comédie-Italienne défrayaient à tour de rôle ces spectacles d'apparat, où la cour écoutait d'une oreille distraite des pièces que l'étiquette lui défendait d'applaudir. Parmi les princes et les princesses du sang, très peu avaient du goût pour la musique, et le Dauphin particulièrement la tenait en aversion, préférant aux opéras et aux comédies françaises les arlequinades italiennes [2].

Dans la série de ces spectacles se placèrent trois ouvrages de Grétry : *les Deux Avares*, joués le samedi 27 octobre 1770 [3] avec une comédie-canevas, *Arlequin charbonnier; le Tableau parlant*, joué le 7 novembre, avec adjonction de ballets qui n'avaient certes rien à faire dans la pièce et qui se composaient de matelots et de matelotes, de provençaux et de provençales [4]; enfin *l'Amitié à l'épreuve*, représentée le 13 novembre, et dans laquelle on avait pareillement introduit des ballets de nègres, d'Indiennes, d'Anglais, dansés par Dauberval, Gardel, Mlle Peslin, Mlle Guimard. La musique de ces divertissements n'était point de Grétry; les programmes de la représentation nous donnent la liste des morceaux de ballets :

[1] Grétry, *Essais*, t. I, p. 217.

[2] d'Arneth et Geffroy, *Marie-Antoinette.* Correspondance secrète entre Marie-Thérèse et le comte de Mercy-Argenteau, t. I, p. 66, lettre de Mercy à Marie-Thérèse, du 20 octobre 1770. Paris, Didot, 1875.

[3] Par suite d'une erreur ou d'une faute d'impression, les *Essais* de Grétry, t. I, p. 212, donnent la date du 17 octobre; celle du 27 est indiquée sur la partition, dans le *Mercure,* janvier 1771, p. 196, et dans les programmes des spectacles de la cour, cités plus loin.

[4] Programmes des spectacles de la cour à Fontainebleau en 1770. Archives nationales, O¹848.

les plus importants étaient tirés de la partition d'*Ernelinde*, de Philidor, et de celle d'*Alcimadure*, de Mondonville [1]. Avec *l'Amitié à l'épreuve*, on donna encore, le 13 novembre, une pièce italienne, *Arlequin baron suisse*. Évidemment, dans ces spectacles, le duc d'Aumont cherchait à satisfaire les goûts opposés des deux princes en l'honneur desquels on donnait les fêtes : Marie-Antoinette, qui aimait la musique, et le Dauphin qui ne goûtait que les parades italiennes.

Grétry toucha pour ce voyage, à titre de « ouvrage commandé et gratification », une somme assez ronde, 4,800 livres, et fut en outre indemnisé des « frais de poste », 196 livres [2]. Il offrit la dédicace des *Deux Avares* au duc d'Aumont, qui les lui avait commandés [3], et celle de *l'Amitié à l'épreuve* à la Dauphine :

« Madame, tous les arts vous doivent leur hommage ; vous » avez reçu déjà celui de tous les cœurs. Mais je sais ce qu'un » ouvrage en musique doit redouter de vous, Madame ; de vous » accoutumée dès l'enfance à entendre les chefs-d'œuvre que » l'Italie a multipliés en ce genre sur les opéras du célèbre » Métastase. Si j'ose prendre la liberté de vous offrir celui-ci, » c'est que je l'ai composé pour la suite des fêtes de votre » auguste mariage, et votre bonté me rassure contre la délica- » tesse de votre goût.

» Je suis avec le plus profond respect, etc., GRÉTRY. »

[1] Programme des spectacles de la cour à Fontainebleau en 1770. Archives nationales, O¹848.

[2] Archives nationales. Bordereaux des dépenses de l'argenterie, O¹2936.

[3] Dedicace des *Deux Avares* à Mgr le duc d'Aumont : « Monseigneur, la » distinction la plus honorable pour moi, dans l'art où je m'exerce, est de vous » avoir paru digne de concourir à l'embellissement des fêtes que vous avez » ordonnées pour le mariage de Mgr le Dauphin et dont la magnificence et la » pompe ont, en quelque sorte, égalé la pompe de leur objet. Je vous dois, » Monseigneur, toute l'émulation qu'un si glorieux emploi de mes talents m'a » inspirée ; et si quelques succès la suivent, je les compterai au nombre de » vos bienfaits. Je suis avec respect, etc. »

C'est vers la même époque, et probablement avant le voyage de Fontainebleau, qu'eut lieu la présentation de Grétry au roi ; l'artiste était encore malade lorsqu'il reçut l'ordre de se rendre à la cour, et pour obéir il sortit de son lit ; la réception que lui fit Louis XV ne le dédommagea guère de cette fatigue : « Il me regarda et dit, tout haut, que j'avais mauvais visage. » N'est-il pas agréable de s'incliner et de partir après un tel » compliment? [1] » Alfieri, présenté deux ou trois ans auparavant, n'avait pas eu lieu de s'estimer plus heureux : « Quoique » je fusse prévenu, dit-il, que le roi ne parlait pas aux étran- » gers ordinaires, je ne pus digérer le regard de Jupiter » Olympien avec lequel Louis XV toisait de la tête aux pieds » l'homme présenté, d'un air impassible [2]. »

Les représentations de la cour, toutes d'apparat, ne faisaient rien présumer du succès des ouvrages à Paris, et nous verrons dans la suite que souvent la grande ville réformait les jugements de Versailles et de Fontainebleau. Le 6 décembre 1770, la Comédie-Italienne offrit aux Parisiens la première représentation des *Deux Avares*, opéra-bouffon en deux actes, en prose, paroles de Fenouillot de Falbaire, musique de Grétry; dès le commencement la pièce fut trouvée défectueuse, et il fallut à plusieurs reprises la remettre sur le chantier, « pour » retrancher ce qui avait le plus déplu et faire les coutures » nécessaires pour faire aller le reste [3]. » On fut obligé de supprimer un air pathétique, tout à fait déplacé dans l'action, mais pour lequel Grétry avait, dit-on, composé une musique superbe : « En Italie, on n'aurait pas été si difficile ; l'air étant » beau, on se serait peu soucié de la manière dont il est placé, » et l'on aurait écouté avec transport [4]. » Grétry regretta peut-

[1] Grétry, *De la vérité*, t. I, p. xlviij.

[2] Alfieri, *Memorie*, t. I, p. 158; cité par Taine, *l'Ancien régime*, p. 165, en note.

[3] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. IX, p. 188.

[4] *Ibidem*. L'air supprimé était chanté par Henriette contemplant un médaillon où se trouvait le portrait de sa mère ; il était placé au deuxième acte, au moment où Henriette et Jérôme, profitant de l'absence des avares, rassemblent les bijoux et s'enfuient.

être son air, mais il avait à un trop haut degré le sens du théâtre pour ne pas sentir tout le premier la nécessité de cette coupure.

Malgré toutes les concessions de « ce pauvre diable de Falbaire », la pièce fut encore sévèrement jugée et le public réserva tous ses éloges pour la musique : « Il est certain, dit » Bachaumont, que quant au poème, il n'a pas le sens com- » mun, à commencer par le titre. Ces avares ne le sont que » parce que l'auteur l'annonce; ce sont des voleurs très témé- » raires et très étourdis, et que les autres acteurs cherchent à » voler à leur tour... Quant à la musique, elle est du sieur » Grétry, c'est-à-dire du plus grand maître que nous ayons en » ce genre [1]. »

Un arrêt non moins rigoureux a été prononcé récemment sur la même pièce; M. Félix Clément écrit que « *les Deux* » *Avares* seraient encore entendus avec plaisir aujourd'hui, si » le dialogue n'en était pas d'une faiblesse extrême. *Adaptée à* » *d'autres paroles*, cette partition charmerait encore les oreilles » délicates [2] ». Tous les amis de la mémoire de Grétry, tous les musiciens qui ont étudié d'un peu près ses ouvrages repousseront formellement une telle conclusion : adapter sa musique à des paroles pour lesquelles elle n'a point été composée, ce serait lui ôter une grande part de son originalité; en effet, elle brille surtout, et d'un éclat que peu d'autres artistes ont égalé, par la finesse de la déclamation, l'esprit, l'exactitude avec laquelle sont saisis les rapports de la parole et du chant; la recherche de la vérité d'accent y est poussée jusqu'aux moindres nuances. Sortie de son cadre, de la situation qui l'a inspirée, adaptée non seulement à d'autres sentiments, mais à d'autres *mots*, elle pâlirait infailliblement. Par une curieuse coïncidence, tandis que M. Clément proposait, pour faire revivre une des plus charmantes partitions du siècle dernier, de la transporter sur un nouveau texte, deux compositeurs, au

[1] *Mémoires secrets*, t. V, pp. 225, 226.

[2] Félix Clément, *Les musiciens célèbres depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours*, in-8°, p. 169. Paris, Hachette, 1868.

contraire, s'emparaient de cette pièce condamnée, et substituaient, sur les vers de Falbaire, leurs propres inspirations à celles de Grétry : *les Deux Avares,* musique de M. Agnelli, parurent sur le grand théâtre de Marseille, le 22 mars 1860; *les Deux Avares,* musique de M. Pellet, furent représentés à Nîmes en 1864 [1].

Ceux des musiciens français qui n'ont pas encore tout à fait abandonné l'espoir de posséder à Paris un théâtre lyrique fécond en ouvrages nouveaux et en reprises des chefs-d'œuvre anciens, comptent y voir un jour ou l'autre plusieurs des exquises partitions de Grétry; *les Deux Avares* seraient du nombre, et nous ne croyons nullement que le texte de Falbaire soit assez mauvais pour mettre obstacle à une reprise. Dès 1770, Bachaumont, après l'avoir critiqué comme nous venons de le montrer, reconnaissait cependant que cette pièce en valait « vingt autres du même genre », applaudies sur le même théâtre [2]. Le public actuel, moins difficile, admet chaque jour des spectacles assurément peu dignes de succès et qui n'ont pas toujours le mérite de servir de canevas à une musique originale, fine et véritablement spirituelle.

Il y a bien des choses à citer dans la partition des *Deux Avares*, depuis l'ouverture jusqu'au vaudeville final, où, d'après un usage déjà négligé à cette époque, les acteurs s'adressaient au public :

Oui, Messieurs, ce trésor si rare,
C'est lorsque vous applaudissez.
De ce bien chacun est avare,
Et ne dit jamais : C'est assez.

Les rôles de Martin et de Gripon (les deux avares) sont les

[1] M. Salvator-Agnelli, né à Palerme en 1817, s'est fixé à Marseille en 1846.— M. Alphonse Pellet occupe à Nîmes les fonctions de directeur du Conservatoire (voyez les notices consacrées à ces artistes par MM. Rostand et Pougin, dans le *Supplément à la biographie des musiciens*, de Fétis, t. I, p. 7, et t. II, p. 316).

[2] *Mémoires secrets*, t. V, p. 225.

plus intéressants au point de vue de la traduction musicale des caractères ; le duo du premier acte est du meilleur comique et les phrases de chant y sont disposées de la manière la plus ingénieuse. Il s'agit de dérober un trésor enfermé dans le tombeau d'un muphti. D'abord les avares s'interrogent, ils hésitent, ils dialoguent : « Prendre ainsi cet or, ces bijoux? — De moitié serons-nous ensemble? » Leurs deux voix se réunissent sur l'affirmative : « De moitié nous serons ensemble » ; elles se séparent de nouveau au moment où les scrupules reparaissent ; Martin et Gripon se demandent : « Vraiment, si c'était un chrétien? » mais leur conscience se rassure à la pensée de ne voler qu'un Turc ; en disant : « Mais un Turc, un muphti », ils parlent vite et presque en même temps. Leur résolution prise, ils chantent : « Prenons, prenons tout ce qu'il a » et les deux voix réunies ne se cèdent pas plus la parole que les avares tout à l'heure ne se cèderont le butin.

L'air de Martin : « Sans cesse auprès de mon trésor », est également remarquable. Il règne dans les rôles d'Henriette et de Jérôme une jeunesse et un entrain qui contrastent parfaitement avec le chant des avares ; lorsque les deux jeunes gens échappés parviennent à se rejoindre, ils laissent éclater leur gaieté dans un duetto : « Les voilà partis » ; c'est avec intention que Grétry leur fait chanter ensemble tout ce morceau : leur joie déborde et ils ne prennent pas le temps de s'écouter l'un l'autre. Rappelons encore le joli trio de Jérôme, Henriette et Madelon, dans la scène où le jeune homme descend au fond du puits : « Tiens la corde, prends bien garde » ; un dessin imitatif du violon accompagne le mouvement de la poulie qui tourne et laisse filer la corde. Le public français ne connaît plus aujourd'hui ces morceaux charmants ; mais, grâce aux sociétés orphéoniques, la petite marche en chœur des janissaires : « La garde passe, il est minuit », est encore dans la mémoire du peuple. Grétry avait composé cette marche pour musique militaire, à la demande d'un colonel, qui, l'ayant fait exécuter, ne s'en montra pas satisfait ; introduite dans *les Deux Avares*, le grand succès qu'elle obtint la fit reprendre au

régiment et jouer par d'autres corps de troupe. Sa véritable place était cependant la scène, et ses meilleurs interprètes, les voix; l'effet pittoresque de l'éloignement, qui lui donne tant de piquant au théâtre, ne pouvait se rendre ni même s'essayer en plein air, dans une promenade militaire; le timbre rond des voix en chœur lui convient évidemment mieux que la sonorité criarde des hautbois tels qu'on les employait en quantité, à cette époque, dans les corps de musique de l'armée française. Voilà bien des raisons pour excuser le colonel; on pourrait y ajouter une autre encore : la marche de Grétry, par son allure élégante et délicate, plutôt que martiale et vigoureuse, convenait peut-être à la parade, mais nullement à la bataille. Il est vrai que sous Louis XV l'esprit militaire allait se perdant et qu'il fallait un souffle terrible de révolution et de guerre pour réveiller le patriotisme national et pour faire éclore aux frontières les strophes ardentes et le chant héroïque de la Marseillaise.

Les deux actes sérieux et froids de *l'Amitié à l'épreuve*, que Favart avait tirés d'un conte de Marmontel, étaient d'un genre tout opposé à celui des *Deux Avares*; malgré le mérite supérieur de la musique, ce spectacle avait eu peu de succès à Fontainebleau : il ne fut pas beaucoup plus heureux à Paris, où les comédiens italiens le donnèrent pour la première fois le 17 janvier 1771. — « *L'Amitié à l'épreuve*, dit La Harpe, » avait besoin du charme de la musique pour tempérer le » sérieux continu du sujet, qui, en lui-même, est tout ce qu'il » y a de plus rebattu et dont l'exécution n'offre pas la moin- » dre apparence d'intrigue, aucun nœud, aucun obstacle [1] ». Comme on l'avait déjà assuré pour quelques autres productions de Favart, on répéta que l'abbé de Voisenon avait pris une grande part à la composition de cette médiocre pièce [2]. Ce n'est pas la dernière fois, à beaucoup près, que

[1] La Harpe, *Cours de littérature*, t. XIV, p. 120.

[2] *Biographie universelle Michaud*, 2e éd., t. XIII, pp. 442, 443, art. *Favart*, par Fabien Pillet.

nous verrons les qualités vitales du génie de Grétry annihilées par les défauts incorrigibles des poèmes qui lui étaient fournis; en ce qui concerne *l'Amitié à l'épreuve*, le fait est particulièrement regrettable, car il s'agit d'une des partitions les plus soignées du maître. En la relisant après plus d'un siècle, on est charmé par ces thèmes à la fois simples et élégants, pleins de goût et de naturel, et dont l'allure ni le développement n'entravent jamais le mouvement de la pièce; on en veut à Favart d'avoir entraîné dans sa chute des morceaux tels que l'air de Nelson : « Mon âme est dans un trouble extrême », le spirituel duo de Juliette et Nelson : « Je m'y connais, mon cher frère », l'air de Corali : « Nelson part », le quatuor : « Quel bonheur extrême », et par-dessus tout le magnifique trio : « Remplis nos cœurs, douce amitié [1] ».

Si ces beautés ne suffirent pas à soutenir la pièce, du moins elles ne passèrent point inaperçues, et le trio du second acte fut particulièrement admiré : « Rien de si pathétique, de si » touchant, de si sublime, dit le *Mercure,* que l'invocation à » l'amitié rendue dans un trio avec des accords et une mélodie » qui pénètrent l'âme et l'élèvent [2]. » Rebel et Francœur, après une représentation, s'empressèrent de féliciter Grétry et lui dirent que « c'était là le véritable genre qu'il devait adopter. Je » voulus, ajoute le maître, faire entendre à ces messieurs » qu'autant les couleurs dont je m'étais servi convenaient au » sentiment pieux de l'amitié, autant elles siéraient mal aux » passions profanes que l'on met plus souvent en jeu sur la » scène [3]. » La comédie de Favart exigeait, en effet, du musicien beaucoup de goût, de charme et d'intelligence, mais elle ne lui permettait pas de provoquer l'émotion par les contrastes, ni l'entraînement par la gaieté et le comique. D'après Grétry, le sentiment de l'amitié exigeait une traduction musi-

[1] Les couplets de Corali, acte II, sc. III, « A quels maux il me livre », furent parodiés sur un air composé par Grétry en 1770, à Montigny, chez Mme Trudaine, sur des paroles de Métastase. (Grétry, *Essais,* t. I, p. 190.)

[2] *Mercure,* février 1771, p. 178.

[3] Grétry, *Essais,* t. I, p. 219.

cale toute particulière : « Une harmonie, une mélodie célestes » peuvent seules en reproduire les accents [1]. » C'est bien ainsi qu'il avait composé son trio et presque toute sa partition.

Malgré des beautés musicales de premier ordre, malgré les mérites d'une interprétation supérieure, confiée aux meilleurs acteurs, Caillot, Clairval, Mme Laruette, Mme Favart [2], *l'Amitié à l'épreuve* n'obtint à Paris que douze représentations. Pour la faire reparaître au théâtre, il fallut la remanier : en 1776, on la joua en un acte, sans obtenir plus de succès; en 1786, elle reparut, en trois actes, avec l'adjonction d'un rôle comique et de nouveaux morceaux de musique. Nous reviendrons sur cet ouvrage dans la suite de notre récit, et nous raconterons à sa date l'effet produit par la reprise de 1786. Sans intervertir l'ordre des évènements de la vie de Grétry, nous allons passer à l'histoire et à l'examen d'une de ses créations les plus admirables et les plus célèbres, *Zémire et Azor*.

III.

Nous avons vu que Marmontel avait présenté le poème de *Zémire et Azor* au duc d'Aumont pour les spectacles donnés à Fontainebleau à la suite du mariage du Dauphin et que la crainte d'une épigramme avait fait écarter la pièce. L'année suivante (1771), la cour fêtait encore un mariage dans la famille royale, celui du comte de Provence; dans l'intervalle, un autre des premiers gentilshommes de la chambre, le duc de Duras, avait succédé au duc d'Aumont dans les fonctions d'organisateur des spectacles; moins habile que son prédécesseur à découvrir des allusions, le duc de Duras demanda lui-même à Marmontel la pièce refusée quelques mois auparavant [3]. Grétry se mit avec ardeur à en composer la musique; sa santé et celle

[1] Grétry, *Essais*, t. II, p. 226.

[2] Ce fut un des derniers rôles de l'excellente actrice : Mme Favart mourut l'année suivante, 1772, à l'âge de 45 ans.

[3] Marmontel, *Mémoires*, t. III, p. 128.

de sa femme étaient complètement rétablies, le bonheur et la paix de son ménage étaient assurés, son enfant, d'abord si frêle, grandissait en se fortifiant, sa mère ne le quittait plus : il était donc, physiquement et moralement, dans les dispositions les plus favorables, et le livret de Marmontel, qui lui plaisait beaucoup, surexcitait sa verve. Il sentait en composant sa partition qu'elle serait un de ses chefs-d'œuvre et le travail lui devenait une jouissance [1].

Là première représentation de *Zémire et Azor* à la cour, à Fontainebleau, eut lieu le samedi 9 novembre 1771. Quelques jours auparavant, le 26 octobre, on y avait donné une autre comédie de Marmontel et Grétry, *l'Ami de la maison*, dont nous nous occuperons plus loin. Le sort de ces deux ouvrages fut bien différent : tandis que *l'Ami de la maison* était reçu avec la plus grande froideur, *Zémire et Azor* obtenait un succès presque sans précédent, sur le théâtre de la cour. Des circonstances futiles en apparence et de simples détails de mise en scène avaient failli pourtant, si l'on en croit Marmontel, faire tomber au milieu des rires ce charmant ouvrage. Il nous raconte longuement les tribulations qui l'assaillirent pendant les répétitions. Malgré son désir de faire croire à tout le monde que *Zémire et Azor* était une création de son cerveau, on s'obstinait à y reconnaître le conte de *la Belle et la bête*, et depuis le duc d'Aumont jusqu'au costumier du théâtre, chacun prenait ses mesures en conséquence. Partant de ce raisonnement que l'Azor de l'opéra n'était autre que la bête du conte de fées, le tailleur s'évertuait à composer pour Clairval l'accoutrement le plus effrayant, le plus analogue au pelage d'un animal farouche, avec une énorme queue de singe, de longues griffes aux pattes et un masque à grandes dents et à grandes cornes. Le pauvre Clairval avait regret d'enfermer sa jolie tournure et son visage agréable dans un costume si rébarbatif: il confia son ennui à Marmontel. Bien vite, l'académicien courut au magasin, escorté du duc de Duras, se fit montrer l'habit,

[1] Grétry, *Essais*, t. I, p. 222.

et la queue, et le masque, jeta les hauts cris, tança vertement le tailleur qui se retranchait derrière le conte, puis fabriqua de ses propres mains un nouveau masque, « effrayant, mais » point difforme, ni ressemblant à un museau, » après avoir donné les ordres les plus précis pour la confection d'un vêtement qui devait comprendre « un pantalon tigré, la chaussure » et les gants de même, un dolman de satin pourpre, une cri- » nière noire ondée et pittoresquement éparse. » De l'atelier du tailleur Marmontel dut courir à celui du décorateur, pour lui apprendre son métier, en disposant lui-même sous ses yeux les deux aunes de moire d'argent et les deux aunes de gaze claire qui devaient produire l'illusion du tableau magique [1].

Ayant sauvé du naufrage son poème, son musicien, ses acteurs, ses costumes, ses décors, Marmontel n'avait plus qu'à se reposer et à se féliciter de son succès : il ne s'en fit pas faute. Placé dans un coin de l'orchestre, il savourait les applaudissements et s'en attribuait généreusement la meilleure part. Pendant qu'Azor chantait, avec la jolie voix de Clairval et sur le délicieux thème de Grétry :

Du moment qu'on aime
On devient si doux!

l'académicien écoutait des dames de la cour, assises derrière lui et qui disaient : « Il n'est déjà plus laid », et un peu après : « Il est beau ». Marmontel admirait de bonne foi le costume de son invention et il le trouvait « imposant et noble »; l'estime qu'il se vouait à lui-même ne lui faisait cependant pas oublier tout à fait le compositeur et il termine son récit en ces termes : « Je ne dois pas dissimuler que le » charme de la musique contribuait merveilleusement à pro-

[1] MARMONTEL, *Mémoires*, t. III, pp. 129 et suiv. Le poète n'empêcha point qu'on appelât de temps en temps sa pièce *la Belle et la bête :* c'est ainsi qu'elle est nommée dans l'almanach *les Spectacles de Paris*, année 1772, p. 160.

» duire de tels effets. Celle de Grétry était alors ce qu'elle n'a » été que bien rarement après moi, et il ne sentait pas assez » avec quel soin je m'occupais à lui tracer le caractère, la » forme et le dessin d'un chant agréable et facile. En général, » la fatuité des musiciens est de croire ne rien devoir à leur » poète; et Grétry, avec de l'esprit, a eu cette sottise au » suprême degré [1] ».

Hélas! dès le lendemain de la première représentation de *Zémire et Azor,* la fatuité de Marmontel reçut une leçon fort sensible : c'était un dimanche, jour de réceptions et de présentations à la cour; la jeune Dauphine, Marie-Antoinette, en allant à la messe, traversait la galerie du château de Fontainebleau, et tous les courtisans s'échelonnaient sur son passage. Marmontel et Grétry lui furent présentés ensemble, et la princesse, encore ravie du spectacle de la veille, adressa au musicien les éloges les plus flatteurs, lui disant que « dans la nuit » elle avait songé à l'effet enchanteur du trio du père et des » sœurs de Zémire, derrière le miroir magique, et poursuivit » son chemin après ce compliment. Grétry, transporté de joie, » prend dans ses bras Marmontel : « Ah! mon ami, s'écrie-t- » il, voilà de quoi faire d'excellente musique! — Et de détesta- » bles paroles, » répondit le pauvre Marmontel, à qui la Dau- » phine n'avait pas adressé un seul mot [2]. »

Le même jour, un hommage parti de moins haut avait aussi touché Grétry : comme il passait dans une des galeries du palais, un garde-du-corps qui était en faction lui présenta les armes, et quand l'artiste, qui ne se connaissait aucun droit au salut militaire, voulut détromper le garde, il en reçut cette réponse flatteuse : « J'étais hier à *Zémire et Azor* [3] ».

Grétry s'intitule pensionnaire du roi sur le titre de cette partition : en effet, une pension lui fut accordée par le roi,

[1] Marmontel, *Mémoires,* loc. cit.

[2] Mme Campan, *Mémoires sur la vie privée de Marie Antoinette,* 4e éd., t. I, p. 155. Paris, Baudoin, 1823.

[3] Grétry neveu, *Grétry en famille, anecdotes littéraires et musicales relatives à ce célèbre compositeur,* p. 11. Paris, Chaumerot, 1814.

en date du 10 novembre 1771 ; elle se montait à douze cents livres [1] ; nous le voyons toucher en plus cette année, à l'époque du voyage de Fontainebleau, une gratification de mille livres [2].

C'est à Mme du Barry qu'est dédiée la partition de *Zémire et Azor* :

« Madame, quand on possède si bien l'art de plaire l'on ne » peut manquer d'être sensible à tous les arts d'agrément ; et » puisque ce dernier ouvrage m'a mérité vos bontés, il devait » vous être offert par ma reconnaissance. Daignez l'agréer » ainsi que le profond respect avec lequel je suis, Madame, » votre très humble et obéissant serviteur, Grétry. »

Tous les exemplaires de la partition ne portent point cette dédicace, presque forcée en 1771, mais qui devait répugner à Grétry ; dans un tirage postérieur du même ouvrage, l'artiste fit disparaître l'épître et graver un nouveau titre, où ne figure plus le nom de la comtesse.

La première représentation à Paris de *Zémire et Azor*, « comédie-ballet en vers et en quatre actes », eut lieu sur le Théâtre italien le lundi 16 décembre 1771 ; les interprètes étaient les mêmes qu'à Fontainebleau et le compositeur n'avait qu'à se louer de leur zèle et de leur talent :

Azor.	CLAIRVAL.
Sander.	CAILLOT.
Ali	LARUETTE.
Zémire.	Mme LARUETTE.
Fatmé	Mme TRIAL.
Lisbé	Mlle BEAUPRÉ.
Une fée.	Mlle DESGLANDS [3].

Le succès de *Zémire et Azor* à Fontainebleau avait vivement excité la curiosité du public parisien, qui se pressa en foule à

[1] Archives nationales, O¹677.
[2] *Ibidem*, O¹2937.
[3] *Mercure de France*, janvier 1772, p. 157.

la Comédie-Italienne; le duc et la duchesse de Chartres assistèrent à la première représentation, à la suite de laquelle les spectateurs demandèrent à grands cris le musicien et le poète; Grétry parut après s'être fait un peu prier; Marmontel, qui se tenait renfermé dans sa dignité d'académicien, ne voulut point se montrer, et pour calmer le tumulte qui continuait dans la salle, un acteur en habit d'arlequin vint débiter quelques lazzis qui suffirent à ramener le silence[1].

Le *Mercure*, dans un compte rendu élogieux, se fit l'interprète des sentiments du public; on put lire les lignes suivantes dans son volume de janvier 1772 :

« Ce spectacle charmant et dans un nouveau genre plaît à » l'imagination ainsi qu'aux yeux et intéresse le cœur : la » musique en est délicieuse; et toujours vraie, sentie et raisonnée, elle rend toutes les affections de l'âme. Il faudrait » citer tous les morceaux pour en faire le juste éloge; mais » on ne pourra jamais assez louer le trio en sourdine du père » et de ses deux filles qui paraissent dans le tableau magique; » il est d'un pathétique attendrissant qui fait verser des » larmes. Les rôles ont été supérieurement joués et chantés. » Les auteurs de la musique et des paroles ont été demandés » par le public, toujours empressé d'applaudir à des talents si » heureusement assortis [2] ».

Peu de temps après son apparition à Paris, cet opéra fut traduit et représenté à l'étranger. Grétry se plaît à répéter, d'après La Borde, qu'il fut joué en même temps sur trois théâtres et dans trois langues, en français, en flamand, en allemand, dans la même foire d'Allemagne[3]. Burney le vit en 1772 successivement à Bruxelles, en français, et à Mannheim, en allemand; la pièce lui plut et la partition encore davantage; voici comment il juge cette dernière après l'audition de Bruxelles :

[1] *Mémoires secrets*, t. VI, pp. 72, 73.

[2] *Mercure de France*, janvier 1772, p. 162.

[3] La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, t. III, p. 435. Paris, 1780.

« La musique de cet opéra est en général admirable ; l'ouver-
» ture est animée, pleine d'effets ; les ritournelles et les autres
» morceaux de symphonie abondent en idées neuves et en
» images. De temps en temps, à la vérité, les airs chantés
» approchent trop du vieux style de la musique française ;
» cependant la mélodie est plus souvent italienne que française
» et les accompagnements sont riches, ingénieux et transpa-
» rents, si je puis employer cette expression, par laquelle je
» veux dire que l'air n'est point étouffé, mais qu'il peut être
» distinctement entendu à travers les accompagnements [1] ».

Zémire et Azor est une des partitions les plus célèbres et les plus exquises de Grétry. Le premier air est excellent : c'est celui de l'esclave Ali cherchant à faire croire à son maître Sander que l'orage est apaisé, afin de l'entraîner hors du mystérieux palais d'Azor ; un grand effet comique réside dans le contraste établi entre le chant et l'accompagnement, qui redouble de bruit et de fureur dans l'instant même où Ali répète « Déjà les vents s'apaisent », ou bien « Ce n'est plus rien ». — Un instant après, en présence du souper qui vient de sortir de terre, Ali revenu de sa frayeur chante sur le ton léger de la satisfaction la spirituelle ariette : « Les esprits dont on nous fait peur », dans laquelle Grétry a finement souligné les intentions du poète ; qu'on se rappelle, par exemple, le dessin frondeur du violon, placé sous les mots : « Moquons-nous de ces contes vains [2] ». — Le duo qui suit est un chef-d'œuvre de musique scénique. L'allure uniforme, le dessin lié et peu sonore de la ritournelle annoncent déjà que le sommeil gagne l'esclave au sortir de table ; Sander chante : « Le temps est beau », Ali répond : « J'en suis bien aise », et ses paupières alourdies se ferment à demi ; il dort déjà plus qu'à

[1] Burney, *The present state of music in Germany, Netherlands and united provinces*, t. I, p. 24 ; London, 1773 ; après l'audition de Mannheim, le célèbre docteur arrive à cette singulière conclusion que la langue allemande est mieux appropriée à la musique de Grétry que la langue française (même tome, pp. 82, 83).

[2] Partition d'orchestre de *Zémire et Azor*, édition primitive, p. 35.

moitié en répétant ces mots si spirituellement traduits par le compositeur : « Partez sans moi, je vous suivrai [1] » ; quelques phrases plus loin on rencontre un passage connu, et que Grétry s'applaudissait d'avoir imaginé, c'est celui du bâillement d'Ali [2] : « L'idée de faire bâiller Ali dans le duo m'était venue, dit » l'artiste, en faisant la première ritournelle, où le bâillement » est indiqué par les notes tenues du basson. Le bâillement » d'un esclave qui s'endort dans les fumées du vin a son carac- » tère, comme un oui ou un non articulé dans différentes » situations et par différents personnages a le sien. En cher- » chant le bâillement convenable, je m'aperçus que je faisais » bâiller réellement toute ma famille qui m'environnait. Je lui » fis entendre mon duo pour la rassurer sur l'ennui qu'elle me » supposait. J'ai souvent vu bâiller au théâtre pendant l'exé- » cution de ce morceau, et j'ai osé espérer que ce n'était pas » d'ennui [3]. »

Ceci est un raffinement bien subtil de vérité dramatique : faire passer dans l'esprit des spectateurs les émotions des personnages du drame, tel est le but du théâtre, et Grétry le comprenait à merveille ; mais c'est pousser trop loin la recherche, que de vouloir imposer aux spectateurs la contagion d'un phénomène nerveux. Ce passage fut blâmé avec rigueur, mais avec un grand fond de vérité, dans un ouvrage d'esthétique musicale qui parut en 1785 :

« Parlerai-je de ces imitations bouffones que la déclamation » joint quelquefois à la musique, comme de rire, ou de bâiller » en chantant, ou de contrefaire le ton cassé et le babil ridi- » cule d'un vieillard? C'est faire grimacer la musique, de la » mettre à de telles épreuves : c'est enlaidir la mélodie, c'est » la dépraver pour le bien de l'imitation : c'est vouloir qu'un » beau visage ressemble à ce qu'il y a de plus laid... On peut » faire, en passant, de si cruels sacrifices à la vraisemblance

[1] Partition d'orchestre. p. 42.
[2] *Ibidem*, pp. 44, 45.
[3] GRÉTRY, *Essais*, t. I, pp. 224, 225.

» théâtrale; les répéter trop souvent, ce serait les faire dégénérer
» en abus [1]. »

La *Correspondance littéraire* [2] accuse Marmontel et Grétry d'avoir calqué les paroles et la musique de l'air suivant, « La pauvre enfant ne savait pas », chanté par Sander, sur un célèbre morceau de Leo, « Misero pargoletto », qui avait été composé en 1741 pour l'opéra de *Demofoonte*, dont Métastase avait écrit le poème. Une certaine analogie de situations et de paroles [3] avait conduit en effet les deux musiciens à employer le même mouvement, la même mesure et à commencer tous deux leur chant dans le ton *fa* mineur; l'air de Grétry pouvait faire penser à celui de Leo sans que la ressemblance allât jusqu'à la copie [4].

Le deuxième acte s'ouvre par un morceau resté classique, et dont un siècle n'a pu altérer la fraîcheur et la grâce; c'est la scène où les trois filles de Sander chantent en attendant le retour de leur père : « Veillons, mes sœurs ». Si l'on s'en tenait à la disposition des voix dans les ensembles, ce délicieux morceau devrait porter le titre de duo; mais les petits solos que chantent tour à tour les trois sœurs, et dont les nuances

[1] De Chabanon, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec les langues, la poésie et le théâtre,* in-8°, p. 179. Paris, 1785.

[2] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot,* etc., t. IX, p. 459.

[3] Voici les textes comparés de ces deux morceaux :

Misero pargoletto	La pauvre enfant ne savait pas
Il tuo destin non sai!	Qu'elle demandait mon trépas!
Ah! non gli dire mai	Cachez-lui bien que cette rose
Qual' era il genitor.	Est la cause de mon malheur.
Come in punto, oh Dio!	Sa tendresse
Tutto cambio d'aspetto,	Qui me presse
Voi foste il mio diletto,	De revenir dans ses bras
Voi siete il mio terror!	Me rappelle ma promesse.
Misero pargoletto, etc.	Ah! pauvre enfant, tu ne sais pas, etc.

[4] Malgré son mérite réel, l'air de Grétry produisait si peu d'effet au théâtre qu'on prit l'habitude de le supprimer (Martine, *De la musique dramatique en France,* note de la page 164.)

délicates s'adaptent à leurs différents sentiments, en font bien un trio.

Nous craignons de fatiguer le lecteur en nous laissant aller au plaisir d'admirer les pages variées de cette belle partition ; pour arriver plus vite au célèbre morceau du tableau magique, nous passerons, à regret, les deux excellents duos de Zémire avec Ali [1], et l'air d'Azor « Du moment qu'on aime ». Nous voici au troisième acte, dans le palais de « la bête », quoi qu'en dise Marmontel ; Azor cède à la prière de Zémire, qui lui demande de revoir son père : la toile du fond s'éclaire et laisse voir, à travers une gaze brillante qui semble un miroir, Sander et ses deux filles désolés de l'absence de Zémire ; le père chante « Ah ! laissez-moi, laissez-moi la pleurer ! » et les voix des deux sœurs se mêlent à la sienne, pendant que deux cors, deux clarinettes et deux bassons, placés derrière la scène, achèvent de donner au morceau un coloris voilé, mystérieux, magique. Le thème est simple, le trio est court, — il n'a pas plus de cinquante-sept mesures, en comprenant les ritournelles. L'effet produit est un des plus pénétrants qui soient au théâtre ; tient-il plus au poème qu'à la musique, ou la musique a-t-elle doublé l'émotion de la scène, peu importe. En 1771, la sensation fut immense ; à défaut des écrits et des gazettes du temps, une estampe en ferait foi ; des ouvrages modernes ont reproduit cette planche [2], gravée par Voyez le jeune, d'après le dessin de Touzé, et qui, en représentant la scène du tableau magique, nous montre le fameux habit d'Azor, « imposant et noble », que Marmontel avait inventé. Grétry et Diderot nous ont donné des détails curieux sur la manière dont fut composé ce célèbre trio : « J'avais fait ce morceau deux fois, dit l'artiste, lorsque

[1] Burney trouve inconvenant d'avoir fait chanter à Zémire, fille d'un gros marchand persan, deux duos avec Ali, l'esclave de son père ; Martine, soit par rencontre fortuite d'opinions, soit qu'il eût copié le jugement du critique anglais, fait la même observation. (Burney, *The present state of music in Germany*, etc., t. I, p. 23 ; Martine, *De la musique dramatique*, etc., p. 165.)

[2] Paul Lacroix, *XVIIIe siècle, lettres, sciences et arts*, in-4°, p. 455. Paris, Didot, 1878.

» Diderot vint chez moi ; il ne fut pas content sans doute, car, » sans approuver ni blâmer, il se mit à déclamer : Ah ! laissez-» moi, laissez-moi la pleurer ! Je substituai des sons au bruit » déclamé de ce début, et le reste du morceau alla de suite [1]. » Dès le lendemain, Grétry fit entendre sa nouvelle version à son ami le philosophe ; Diderot, ravi, lui sauta au cou en s'écriant : « Ne touchez plus à ce diamant, il fera la fortune de » votre ouvrage [2] ». — « Il ne fallait pas toujours, ajoute » Grétry, écouter ni Diderot, ni l'abbé Arnaud, lorsqu'ils don-» naient carrière à leur imagination ; mais le premier élan de » ces deux hommes brûlants était d'inspiration divine [3]. »

[1] Grétry, *Essais*, t. I, p. 225.

[2] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. IX, p. 441.

[3] On nous permettra encore quelques notes sur d'autres morceaux du même ouvrage. L'air de Zémire « Rose chérie » fut remanié et raccourci par Grétry à la demande de l'actrice, Mme Laruette. (*Correspondance littéraire*, t. IX, p. 440.) — L'air d'Azor au 4e acte, « Toi, Zémire, que j'adore », était tiré des *Mariages samnites* ; Marmontel y adapta de nouvelles paroles. (Grétry, *Essais*, t. I, p. 211.) — Dans le dernier air de Zémire : « Azor, Azor, en vain ma voix t'appelle », le musicien avait disposé des effets d'écho, exécutés par des cors et des flûtes placés dans les coulisses et répondant à ceux de l'orchestre. Ce procédé avait été employé déjà par d'autres compositeurs, et la *Correspondance littéraire* cite un morceau analogue dans l'opéra de *Sofonisbe*, de Traetta.

CHAPITRE CINQUIÈME.

L'Ami de la maison. — Sedaine et *le Magnifique.* — *La Rosière de Salency.* — Mort de Louis XV, avènement de Louis XVI et Marie-Antoinette. — *La Fausse magie.*

I.

En même temps que la réputation de Grétry s'étend et s'affermit, sa position de fortune s'améliore et d'heureux résultats financiers affirment ses succès; en commençant l'année 1772, il n'est plus le pauvre artiste obligé d'emprunter quelques louis au comte de Creutz et de copier ses parties d'orchestre lui-même, par économie; le roi lui a fait don d'une pension de douze cents livres [1], et depuis le 1er octobre 1771 il touche une somme égale à la Comédie-Italienne, sans préjudice de ses droits d'auteur et à titre d'appointements. Les artistes de ce spectacle, reconnaissants des succès du *Huron*, de *Lucile,* de *Silvain,* du *Tableau parlant,* avaient voulu s'attacher le jeune compositeur d'une manière plus étroite, en lui donnant la charge de veiller, dans leur théâtre, à tout ce qui concernait la musique, le chant et l'orchestre [2].

L'aisance arrivait à point, car en même temps s'accroissait la famille de Grétry : le 15 juillet 1772, une seconde petite fille venait au monde dans le modeste logis de la rue Traversière

[1] Voyez ci-dessus p. 75.

[2] Archives nationales, O¹847, cartons de la Comédie-Italienne : « 1771, » 18 septembre; délibération des comédiens approuvée par M. le duc de Duras » pour accorder 1,200 livres d'appointements à commencer du 1er octobre au » sieur Grétry pour reconnaître ses services journaliers et qu'il ne travaillera » que pour leur spectacle et veillera à tout ce qui concerne ce genre de » musique, le chant et l'orchestre. »

St-Honoré; on la baptisait le lendemain à la paroisse St-Roch, sous les noms de « Angélique-Dorothée-Louise »; les noms aristocratiques de ses parrain et marraine montrent la place que Grétry s'était faite dans la société française : ce sont le marquis Louis-Paul de Brancas, lieutenant-général des armées du roi, chevalier des ordres, et dame Angélique-Dorothée Babaud, épouse de Jean-Dominique de Cassini, maréchal des camps et des armées [1].

Grétry n'était pas homme à s'endormir dans les délices de la célébrité, de l'aisance, ni même de la famille; à peine le succès de *Zémire et Azor* était-il établi à la Comédie-Italienne que poète et musicien se mettaient à retoucher leur opéra de *l'Ami de la maison*, représenté à Fontainebleau le 26 octobre 1771, presque en même temps que *Zémire*, mais avec un résultat bien différent, un succès « au moins équivoque, » selon les propres paroles de Grétry. Si l'on consulte Marmontel [2], l'interprétation aurait causé cette chute; le poète en écrivant sa pièce destinait le rôle de Cliton, l'ami de la maison, à Caillot; l'excellent acteur refusa avec opiniâtreté de s'en charger et donna pour expliquer sa résistance des raisons à la fois originales et délicates : « cette situation, disait-il, ressemble trop » à celle où nous nous trouvons quelquefois, et ce caractère » est aussi trop semblable à celui qu'on nous attribue »; et il ajoutait que le rôle lui ferait dans la société d'autant plus de tort qu'il l'aurait mieux joué. En même temps, il semblait désigner Laruette comme l'acteur le plus capable de le remplacer; les deux auteurs avaient à Mme Laruette de grandes obligations; ils saisirent cette occasion de lui être agréable en confiant à son mari le rôle en question. Ils n'eurent qu'à s'en repentir, en voyant Laruette jouer et chanter tout au rebours de leurs intentions; le vieil acteur, qui s'était fait une spécialité des emplois de père et de tuteur, se sentait mal à son aise dans un rôle trop jeune, et sa contrainte exerçait une fâcheuse

[1] Jal, *Dictionnaire critique*, p. 658.

[2] Marmontel, *Mémoires*, t. III, pp. 133 et suiv.

influence sur le talent de Mme Laruette, qui chantait Agathe sans oser s'abandonner à l'espièglerie exigée par la pièce et par la musique; Marmontel et Grétry, présents à la représentation à la cour, eurent beau s'agiter, exciter les artistes [1], ils ne réussirent point à éveiller leur ardeur ni l'enthousiasme du public. Tout en jouant, Laruette sentit parfaitement qu'il n'était pas à sa place dans l'habit de Cliton et, de lui-même, il rendit le rôle aux auteurs dont il avait, sans le prévoir, si mal servi les intérêts. Marmontel et Grétry rencontrèrent alors dans la troupe un artiste obscur, du nom de Julien, auquel ils enseignèrent patiemment leurs scènes et leur musique, et la représentation eut lieu à Paris, à la Comédie-Italienne, le jeudi 14 mai 1772 [2], avec la distribution suivante :

Célicour	Clairval.
Cliton	Julien.
Oronte	Nainville.
Agathe	Mme Laruette.
Orphise.	Mme Trial [3].

Grétry et Marmontel eurent tout lieu de se féliciter de leur choix : Julien se montra acteur intelligent, chanteur de mérite; Mme Laruette retrouva son aplomb, son enjouement. L'opéra avait été remanié et le compositeur n'avait pas hésité à faire le sacrifice de plusieurs morceaux de musique qui retardaient

[1] *Mémoires secrets,* t. VI, pp. 26, 27 : « Le sieur Marmontel, de l'Académie » française, auteur des paroles, était présent, l'épaule haute, le sourcil élevé, » la bouche béante. Il semblait prêt à dévorer l'acteur qui eût bronché dans » son rôle. On a été surpris de la prétention qu'annonçait sur une pareille » misère ce poète devenu philosophe et se livrant actuellement à l'instruction » la plus sublime du genre humain. L'activité du sieur Grétry, auteur de la » musique, se distinguait par des attitudes plus vives et plus variées. Il battoit » la mesure et tout le désordre de sa personne caractérisoit l'intérêt qu'il » prenoit à la chose. Son amour-propre a paru mieux fondé, d'autant que le » succès de ces jolis riens est dû, presque toujours, uniquement au musicien. »

[2] Grétry, *Essais,* t. I, p. 232, dit le 14 mars; c'est une faute d'impression.

[3] *Mercure de France,* juin 1772, p. 165.

l'action [1]; sa partition péchait par excès de richesse et, après ces coupures utiles, il restait des beautés musicales au delà de ce qui était nécessaire pour assurer à *l'Ami de la maison* un succès durable. Nous rappellerons seulement les premiers morceaux de cet opéra, l'air d'Agathe : « Je suis de vous très mécontente », et son duo avec Célicour : « Vous avec deviné cela », tous deux remplis de grâce et de finesse. « Voilà, » s'écriait le *Mercure*, le véritable modèle des scènes musi- » cales. Jusqu'ici on n'avait pas risqué de mettre en musique » le comique pur et noble sans aucun mélange de grotesque » ou de bouffonnerie. On croyait que l'expression musicale » ne pouvait se passer ou du pathétique ou de l'exagération » bouffonne. C'est un pas de plus que l'art de M. Grétry a fait » sur le théâtre lyrique [2]. »

De tous les personnages de *l'Ami de la maison*, c'est celui d'Agathe dont la physionomie musicale est le plus finement saisie. Le type de Cliton, intrigant, hypocrite et lâche, ressemblant de près à Tartuffe, était peut-être plus difficile à traduire musicalement, et l'on doit approuver le parti qu'en a tiré Grétry; le public applaudissait aussi volontiers le morceau chanté par Oronte au premier acte : « Rien ne plaît tant aux yeux des belles », qui fut longtemps tenu pour un des plus beaux airs militaires du répertoire [3]. Grétry dédia la partition de *l'Ami de la maison* au duc de Duras, qui la lui avait commandée, ainsi que celle de *Zémire et Azor*, pour les spectacles de la cour [4].

« A mesure, dit Grétry, que j'acquérais les connaissances

[1] Grétry, *Essais*, t. I, p. 232.

[2] *Mercure de France*, juin 1772, pp. 165 et suiv.

[3] Martine, *De la musique dramatique en France*, p. 168.

[4] Dédicace à Mgr le duc de Duras, pair de France, etc. : « Monseigneur, la » protection dont vous honorez les arts réunit tout ce qui peut flatter et encou- » rager les artistes; elle annonce un goût éclairé qui sait apprécier leurs » travaux et montre une âme sensible qui jouit elle-même de leurs succès et » de leurs récompenses. C'est ainsi, Monseigneur, que vous avez daigné favo- » riser mes efforts; recevez avec la même bonté l'hommage de ma reconnais- » sance et du profond respect avec lequel je suis, Monseigneur, votre très » humble et très obéissant serviteur, Grétry. »

» propres au théâtre, je désirais de mettre en musique un
» poème de Sedaine, qui me semblait l'homme par excellence,
» soit pour l'invention des caractères, soit pour le mérite si
» rare d'amener les situations d'une manière à produire des
» effets neufs, et cependant toujours dans la nature [1]. »

Le talent de Sedaine était tout différent de celui de Marmontel; on pourrait presque dire que les qualités de ces deux écrivains étaient absolument contraires et que ce qui manquait à l'un brillait chez l'autre. Marmontel entendait fort bien tous les procédés d'un bon style et personne ne rythmait et ne disposait mieux les paroles d'une ariette, mais on l'accusait de manquer d'invention et de gaieté [2]. Sedaine excellait à trouver des situations neuves et des types intéressants; avant 1772, il avait donné de nombreuses preuves d'un réel génie dramatique dans ses opéras *Rose et Colas*, *On ne s'avise jamais de tout*, *Aline reine de Golconde*, écrits pour Monsigny, et dans sa célèbre comédie *le Philosophe sans le savoir*, mais on lui reprochait de ne point savoir écrire. Son talent et celui de Grétry avaient de telles affinités que l'on pourrait presque appliquer à l'un les jugements portés sur l'autre, et que Dessales-Régis, en les comparant, les appelle des « esprits jumeaux [3] ». Il nous suffira, pour rendre ce rapprochement plus frappant, de citer quelques lignes consacrées à Sedaine et à Grétry par deux critiques modernes :

« Sedaine, dit M. Victor Fournel, était original, novateur
» même à sa manière: il devait tout à l'instinct de son genie,
» rien à l'imitation; il ne lui a peut-être manqué, à cause des
» lacunes de sa première éducation, que l'étude de la gram-
» maire, le soin et le sentiment du style, pour s'élever aux
» premiers rangs [4]. » — Fétis écrit à propos de Grétry :

[1] Grétry, *Essais*, t. I, p. 247.

[2] La Harpe, *Cours de littérature*, t. XIV, p. 271.

[3] Dessales-Régis, *Poete et musicien* (Sedaine et Grétry); *Revue de Paris* du 15 août 1843.

[4] Victor Fournel, article *Sedaine*, dans la *Nouvelle biographie générale Didot*, t. XLIII, p. 678.

« Ce musicien, le plus singulier de tous ceux que mentionne
» l'histoire de la musique, quoiqu'il fût né avec l'inspiration
» des beaux chants et avec le sentiment le plus vrai qu'on
» puisse citer, ne posséda pas la faculté d'apprendre le méca-
» nisme de son art, même en Italie, où il passa sept ans dans
» l'école de savants musiciens..... C'était dans toute l'accep-
» tion du mot le musicien de la nature [1]. »

Ce fut Mme d'Epinay qui s'entremit pour présenter à Grétry le livret du *Magnifique*, opéra-comique en trois actes, que Sedaine avait tiré d'un conte de La Fontaine. Ce sujet avait déjà été mis au théâtre par Houdard de La Motte et représenté à la Comédie-Française en 1731 ; dans l'avertissement placé en tête de son livret, Sedaine se défend d'avoir voulu lutter avec son prédécesseur, dont il ne connaissait même pas la pièce. « Ce conte, dit-il, m'a paru propre au genre de l'opéra-co-
» mique, il promettait des situations sur lesquelles la musique
» pût s'arrêter, et j'ai cherché à en profiter [2]. » Grétry fut séduit par une de ces situations, la fameuse scène de la rose, et tout en comprenant la difficulté de mettre en musique un épisode aussi long, il n'hésita point à accepter la pièce proposée ; avec sa finesse habituelle, il s'attacha à diversifier son style et à l'assortir au genre de ce poème, genre un peu différent de ceux qu'il avait traités auparavant.

La première représentation eut lieu à Paris, le jeudi 4 mars 1773, et quelques jours après les comédiens italiens se rendirent à Versailles, pour jouer *le Magnifique* devant Louis XV et sa cour [3]. La collaboration de Sedaine avec Grétry excita quelque bruit dans le monde des lettres et des théâtres, et le

[1] FÉTIS, *Curiosités historiques de la musique*, in-8°, pp. 112, 113. Paris et Bruxelles, 1830.

[2] *Le Magnifique*, comédie en trois actes, en prose et en vers, mis en musique, terminé par un divertissement. Représenté devant Sa Majesté à Versailles, le 19 mars 1773 Imprimé à Paris chez Ballard, par exprès commandement du roi, in-8°; avertissement, p. v.

[3] Le 26 mars, suivant la partition; le 19, suivant le livret. La partition est dédiée au duc d'Albe.

succès du *Magnifique* faillit être compromis par les clameurs de deux petites cabales, qui allaient disant « les dernières horreurs » de la pièce et de la musique; c'étaient les *Monsignistes,* fâchés de voir Sedaine travailler pour Grétry, et les *Marmontélistes,* qui s'indignaient de voir Grétry s'associer à Sedaine [1]. En faisant abstraction de la valeur littéraire de Marmontel et de Sedaine, il restait un point sur lequel le musicien n'avait qu'à se louer de son nouveau collaborateur : l'auteur du *Philosophe sans le savoir* était d'une modestie beaucoup plus grande que Marmontel et, au lieu d'afficher des airs de suffisance et de s'attribuer le succès, il écrivait dans la courte préface de son livret : « Si cet ouvrage réussit, je dois encore » être bien modeste : le musicien enlève et mérite toujours » la plus grande partie des éloges. Il faut quelque réflexion » pour s'apercevoir du soin avec lequel l'auteur du drame » écarte les moyens de paraître aux dépens de son associé, » comme il se replie, comme il s'efface, combien enfin il a » fait de sacrifices pour n'être que le piédestal de statue qu'il » lui élève. Il est besoin, il est vrai, que le piédestal soit » solide, et je n'ose m'en flatter...[2] »

Sans être éclatant, le succès du *Magnifique* fut évident e durable; il était dû presque entièrement à la scène de la rose, admirablement traitée par Grétry; plus d'un amateur affectait d'aller au théâtre uniquement pour l'entendre. Voici le canevas de cet épisode célèbre :

Le Magnifique a obtenu d'Aldobrandin, le tuteur de Clé-

[1] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot,* etc., t. X, pp. 208, 209.

[2] Livret du *Magnifique,* avertissement pp. vj, vij.— La Harpe, qui s'est plu à critiquer dans son *Cours de littérature* le poème du *Magnifique,* fait une longue note pour se moquer de la phrase que nous venons de reproduire, et pour démontrer que Sedaine a fait une faute de grammaire en omettant l'article et en disant le *piédestal de statue* au lieu du *piédestal de la statue.* La phrase de Sedaine est peut-être obscure et mal construite, mais la correction de La Harpe en changerait le sens: évidemment Sedaine ne veut pas élever au musicien une statue, mais seulement lui offrir un piédestal solide pour soutenir l'œuvre d'art, la statue qu'il n'appartient qu'au compositeur de créer. Voy. La Harpe, *Cours de littérature,* t. XIV, p. 138.

mentine, la permission de voir la jeune fille et de lui parler sans être entendu pendant l'espace d'un quart d'heure; Aldobrandin et Fabio, son valet, assisteront de loin à l'entrevue. Le vieux tuteur a consenti à cet arrangement, mais il se promet bien de déjouer les projets du Magnifique, et s'il permet à Clémentine de l'écouter, il lui défend de répondre un seul mot. Les personnages se placent selon ce qui a été convenu et la scène commence : le Magnifique s'adresse à la jeune fille et chante : « Pardonnez, ô belle Clémentine », mais il s'aperçoit bientôt que le silence a été imposé à son interlocutrice et tandis qu'indigné il s'écrie : « Seigneur Aldobrandin, cette contrainte est détestable », le tuteur et le valet, restés au fond du théâtre, s'applaudissent de leur ruse. Le Magnifique va les jouer à son tour : il a vu une rose dans la main de Clémentine, cette fleur parlera pour la jeune fille et il la supplie de la laisser tomber en signe d'aveu. Clémentine laisse échapper la rose et le Magnifique reprend avec l'accent de l'ironie et du triomphe sa phrase : « Cette contrainte est détestable », pendant laquelle Aldobrandin et Fabio répètent l'expression de leur satisfaction; l'heure s'avance, le temps fixé est près d'être écoulé : le Magnifique ramasse la précieuse fleur et un nouveau trio termine la scène.

Il est difficile de rendre compte des effets spirituels et délicats répandus par Grétry dans cette scène; Martine en a donné en quelques lignes une assez juste appréciation : « Ce morceau, le plus long qui ait été entendu à ce théâtre, occupe
» sans cesse l'attention quand il est bien exécuté. Les accompagnements en sont si pittoresques, ils coupent si heureusement le chant; les solos du Magnifique, les trios entre lui,
» Aldobrandin et Fabio, sont si bien distribués, que la scène
» ne languit point. C'est le seul endroit de la pièce qui ait de
» l'intérêt; mais le compositeur avait à vaincre de grandes
» difficultés : c'est un tour de force dont le génie seul se pouvait tirer [1]. »

[1] MARTINE, *De la musique dramatique en France*, p. 170.

Clairval était acteur charmant et chanteur exquis dans ce rôle du Magnifique; il avait en Mme Laruette une digne partenaire, et dans cette scène muette si difficile à jouer, l'excellente actrice se montrait pleine de talent et de grâces; quelques jours après la représentation elle reçut ces vers, signés Guérin de Frémicourt, qui furent publiés dans le *Mercure* :

Que ton jeu toujours vrai sait rendre intéressant
Le moment où tes doigts laissent tomber la rose!
Oui, tu triomphes en cédant.
En vain sur ton silence un tuteur se repose :
Que Laruette parle, ou qu'elle ait bouche close,
Le sentiment par elle est sûr d'être vainqueur;
Elle le peint d'après son cœur [1].

II.

Dans l'automne de 1773, deux ouvrages nouveaux de Grétry furent représentés à la cour : un opéra-comique, *la Rosière de Salency,* donné pendant le voyage annuel du roi à Fontainebleau, le samedi 23 octobre 1773, et *Céphale et Procris,* premier essai de Grétry dans le genre du grand-opéra, joué à Versailles le 30 décembre, pour la clôture des fêtes célébrées à la cour en l'honneur du mariage du comte d'Artois, le dernier des petits-fils de Louis XV. Nous nous proposons de consacrer un chapitre spécial à l'opéra de *Céphale et Procris*, et d'accorder auparavant toute notre attention à *la Rosière,* son aînée.

Depuis longtemps Grétry désirait écrire une pastorale, et il s'entretenait dans cette idée par la lecture des idylles de Gessner, qui étaient tout à fait à la mode, à cette époque, dans la société française; un colonel, qui prenait le titre de marquis de Pezay, tout en s'appelant de son vrai nom Masson [2], lui proposa, en 1773, *la Rosière de Salency,* pastorale en quatre actes. Le dramaturge amateur ne s'était pas mis en grands frais d'invention, car le titre de sa pièce et la légende de l'in-

[1] *Mercure de France,* avril 1775, t. I, p. 45.
[2] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot,* etc., t. X, p. 400.

stitution d'une rosière dans le village de Salency avaient déjà servi quatre ou cinq fois pour des romans ou des pièces de théâtre [1]; la dernière de ces pièces avait été un opéra-comique de Favart, joué à la cour et à Paris en 1769, avec quelque succès, mais dont la partition, commencée par Blaise, reprise par Philidor, achevée par « plusieurs amateurs de la première distinction [2] », était faite de pièces et de morceaux; les plus médiocres avaient effacé l'impression des meilleurs et, au bout de quinze ans, l'ouvrage était assez suranné pour que le marquis de Pezay et Grétry pussent s'en approprier le titre sans étonner personne. La première représentation de leur ouvrage, donnée à la cour, à Fontainebleau, le 23 octobre 1773, n'obtint pas un grand succès; il en fut à peu près de même à Paris où *la Rosière de Salency* parut le lundi 28 février 1774, chantée par Clairval, Nainville, Laruette, Narbonne, Trial, Mme Trial, Mlles Beaupré et Linguet [3]. La Dauphine Marie-Antoinette assistait à cette représentation [4], dont le résultat fut assez douteux pour obliger les auteurs à des remaniements. Grétry nous dit lui-même qu'il fallut « mille changements » pour fixer *la Rosière* au répertoire [5]. Cinq mois environ après sa première apparition, la pièce subit un dernier et considérable changement : elle fut réduite en trois actes et jouée sous cette forme le 18 juin 1774 [6]; le public approuva cette importante modification, et le succès de *la Rosière de Salency* s'établit enfin d'une manière certaine.

Les jugements portés sur la nouvelle partition de Grétry par ses contemporains sont moins unanimes que pour d'autres

[1] « Mlle Cosson de la Cressonnière, l'abbé Coyer, l'abbé de Malespine et » M. de Sauvigny ont composé des choses charmantes à l'occasion de la rosière » de Salency. » *Mercure de France*, janvier 1770, pp. 155 et suiv.

[2] *Mercure de France*, idem.

[3] *Mercure de France*, avril 1774, p. 171.

[4] *Mémoires secrets*, t. VII, p. 153.

[5] Grétry, *Essais*, t. I, pp. 256, 257.

[6] D'Origny, *Annales du Théâtre-Italien, depuis son origine jusqu'à ce jour*, t. II, p. 90. Paris, Duchesne, 1788. Le lendemain, 19 juin, Mme Dugazon débuta à ce théâtre dans le rôle de Pauline, de l'opéra de *Silvain*.

ouvrages; tandis que le *Mercure* redouble de louanges en disant : « La musique de cette comédie est agréable, pleine » de goût et d'élégance, il y a des chants neufs, variés, d'une » fraîcheur délicieuse et d'un effet très piquant [1] », Grimm déclare que la musique est « plus faible » que tout ce qu'il a vu de Grétry, qu'il y a « trois ou quatre morceaux saillants » et que le reste « ressemble à tout [2]. » *L'Almanach musical* estime que cette partition est trop savante, il « regrette de n'y » trouver que de grands tableaux qu'on ne peut admirer qu'au » théâtre », tandis que *Lucile, Zémire et Azor* « sont remplis » d'airs charmants, qu'on chante partout, et qui sont devenus » un plaisir de tous les états, une jouissance de tous les » instants [3]. »

C'est à nous de prononcer, la partition en main, entre ces juges si peu d'accord. Dès les premières pages, nous dirions volontiers dès les premières notes, on s'aperçoit du soin avec lequel Grétry s'est attaché à donner à ses morceaux un caractère pastoral et rustique, un coloris frais et naïf; les deux hautbois, instruments par excellence de la musique champêtre, dessinent dans l'ouverture quelques thèmes simples de forme et d'allure. Le premier air de Cécile : « Quel beau jour », son duo avec Colin : « La plus douce espérance », ont des chants gracieux de courtes dimensions et dont un accompagnement réduit souligne la simplicité; le duo des deux jeunes filles jalouses de Cécile, et comme elle prétendantes à la rose, est un des fragments les plus intéressants de l'opéra, et l'on y admire les qualités de finesse et de naturel qui sont si saillantes chez Grétry. L'air de Cécile « Quand le rossignol du bocage », avec ses vocalises auxquelles répondent de petits solos imitatifs de flûte et de hautbois, détonne au milieu de ce tableau rustique si vrai et d'une simplicité si heureuse. C'était sans doute une concession faite par l'auteur à la

[1] *Mercure de France*, avril 1774, pp. 171 et suiv.

[2] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. X, p. 400.

[3] *Almanach musical pour 1775*, in-24, p. 41. Paris, Ruault.

virtuosité de Mme Trial. Le duo de Cécile avec Colin : « Colin, quel est mon crime? » qui ouvre le second acte, est d'un tout autre genre que nous préférons de beaucoup ; Grétry nous dit qu'il ne produisait point d'effet au théâtre : la lecture de ce morceau n'explique pas cet insuccès. Est-il besoin de rappeler encore l'air si célèbre de Jean Gaud au troisième acte : « Ma barque légère », resté longtemps populaire et qui a servi de thème à Dussek pour un de ses meilleurs morceaux de piano? Les rôles d'Herpin et du bailli ne sont pas moins heureusement rendus ; le divertissement final a bien le caractère voulu de gaieté franche et rustique [1]. Au total, réformant les jugements de Grimm et de l'*Almanach musical*, nous conclurons avec La Fage, en disant que « *la Rosière de Salency* » se distingue par son caractère champêtre et par quelques » morceaux pleins de grâce et de finesse [2] », ou avec Fétis, en disant que dans cet opéra « tout est frais, élégant, dramatique [3] ». Grétry nous donne un exemple de l'affectation sentimentale de ce temps, en assurant que le public aimait à voir le rôle de la Rosière tenu par une actrice vertueuse [4].

Peu de temps après la première représentation de *la Rosière de Salency*, les théâtres furent fermés par ordre du gouvernement, à cause de la maladie et de la mort de Louis XV : « Le 30 avril 1774, sur les sept heures du soir, tandis qu'on » jouait le premier acte de *l'Ami de la maison*, M. Laurent, » secrétaire de la Police, s'est transporté à la Comédie-Ita- » lienne et a fait cesser sur-le-champ le spectacle, à cause des » prières de quarante heures, qui venaient d'être ordonnées » pour le roi, dont la petite vérole menaçait les jours [5] ».

[1] Parmi les morceaux qui le composent se trouve une gigue qui, selon une note de la partition, « n'est point de M. Grétry ».

[2] La Fage, *Grétry*, dans la *Biographie Michaud*.

[3] Fétis, *Biographie des musiciens*, t. IV, p. 104.

[4] Grétry, *Essais*, t. I, p. 257. La partition de *la Rosière de Salency* est dédiée à la comtesse de Stroganoff.

[5] D'Origny, *Annales du Théâtre-Italien*, t. II, p. 89. Après la mort du roi, les théâtres furent fermés pendant un mois et quatre jours.

Le 10 mai, Louis XV expirait à Versailles, abandonné de presque tous ses familiers, qui avaient fui la contagion d'une terrible maladie. A cette époque, les relations des artistes avec la cour étaient fréquentes, et un changement de règne pouvait exercer une influence décisive sur leur carrière. Grétry avait dû à son talent et à sa réputation d'être appelé plusieurs fois en peu d'années à collaborer aux séries de spectacles de la cour et il avait eu aussitôt sa part des gratifications et des pensions que le trésor royal distribuait en ces occasions; cependant il avait conservé un souvenir désagréable de sa présentation à Louis XV : le vieux roi, fatigué, indifférent, n'accordait guère d'attention aux artistes, qu'il regardait à peu près comme des outils nécessaires au luxe de sa cour. Son petit-fils, le Dauphin, qui lui succédait sous le nom de Louis XVI, n'avait jamais eu de goût pour les arts; il ne s'enthousiasmait vraiment que pour la chasse [1], et chacun connaissait son « aversion décidée pour la musique [2] ». La jeune archiduchesse avait apporté de la cour de Vienne un goût tout opposé; elle chantait volontiers, avec « une voix très agréable et fort juste », nous assure l'ambassadeur Mercy [3]; cependant, Mme Vigée-Lebrun dit que sa voix n'était pas d'une grande justesse [4]; sans jouer avec un vrai talent d'aucun instrument, Marie-Antoinette était parvenue au bout de peu de leçons à déchiffrer à livre ouvert [5]; elle avait pour la harpe une grande préférence [6]; mais la jeune reine apportait dans ses études et ses distractions musicales le même esprit léger et inconstant qui lui faisait adopter et abandonner tour à tour des plaisirs très divers; pendant un temps (1774), elle se livre à la musique avec tant d'ardeur que le comte de Mercy se voit obligé de lui

[1] TAINE, *L'ancien régime,* passim.

[2] D'ARNETH ET GEFFROY, *Marie-Antoinette,* correspondance secrète entre Marie-Thérèse et le comte de Mercy-Argenteau, t. I, p 66.

[3] *Idem,* t. III, p. 478.

[4] Mme VIGÉE-LEBRUN, *Souvenirs,* t. I, p. 67.

[5] Mme CAMPAN, *Mémoires,* t. I, p. 40.

[6] D'ARNETH ET GEFFROY, ouvrage cité, t. I, p. 433, et t II, p. 256.

adresser des remontrances approuvées par Marie-Thérèse [1]; deux ou trois ans après, le même ambassadeur déplore que le goût pour la musique ait « presque totalement disparu » pour faire place à des conversations sans fin, et « certainement très oiseuses », avec la comtesse de Polignac [2]. Au bout de quelque temps, la reine se remet tout à coup à prendre des leçons de harpe [3]. Passant ainsi sans cesse d'un extrême à l'autre, Marie-Antoinette eut cependant toujours pour la musique une prédilection marquée aux dépens des autres arts [4].

On sait combien elle protégea Gluck; Grétry ne pouvait rester inaperçu pour elle, et les morceaux du charmant musicien étaient de ceux qu'elle chantait le plus volontiers. Mme Vigée-Lebrun nous l'atteste; elle faisait le portrait de la reine : « Dès que Sa Majesté eut entendu dire que j'avais une » jolie voix, elle me donnait peu de séances sans me faire » chanter avec elle plusieurs duos de Grétry [5] ». Nous avons dit avec quelle chaleur Marie-Antoinette, encore Dauphine, avait félicité Grétry sur la musique de *Zémire et Azor;* nous avons vu qu'elle vint à Paris pour la première représentation de *la Rosière de Salency*. La reine ne tarda point à donner à Grétry des marques plus sensibles de sa bienveillance. Dans les premiers temps de son règne, elle daigna servir de marraine à la troisième fille du musicien; le parrain fut le second frère du roi, Mgr le comte d'Artois, et l'enfant reçut le nom d'Antoinette. Jal, qui a découvert et publié, dans son dictionnaire critique, les actes de baptême des deux premières filles de

[1] D'Arneth et Geffroy, ouvrage cité, t. II, p. 267; lettre de Marie-Thérèse à Mercy, de Vienne le 1er décembre 1774 : « Vous avez très bien fait de faire » sentir à ma fille que la musique peut l'amuser sans l'occuper cependant au » point de la détourner des objets plus essentiels et plus conformes à son rang ».

[2] *Idem,* t. III, p. 120; lettre de Mercy, 17 octobre 1777.

[3] *Idem,* t. III, p. 352; lettre de Mercy, septembre 1779.

[4] Mme Campan, *Mémoires,* t. I, pp. 151, 153.

[5] Mme Vigée-Lebrun, *Souvenirs,* t. I, p. 67; Mme Vigée-Lebrun fit deux fois le portrait de la reine, en 1779 et en 1786.

Grétry, n'a rien dit d'Antoinette. On ignore la date précise de la naissance de cette enfant, qu'on peut, selon quelques indices, placer dans l'année 1774 ; il n'y a du moins aucun doute quant aux noms de ses illustres parrain et marraine, qui nous sont certifiés par les témoignages d'amis et de parents de Grétry [1].

III.

La fastidieuse besogne des remaniements, qui n'avait pas été ménagée à Grétry à propos de *la Rosière de Salency*, l'attendait encore après *la Fausse magie ;* cette pièce, dont le livret était de Marmontel, fut jouée à la Comédie-Italienne le mercredi 1er mars 1775; le public auquel on l'annonçait depuis près de deux ans était impatient de la connaître[2]. Marmontel ne craignait pas d'en affirmer le succès à l'avance; il « avouait » franchement qu'aucun de ses ouvrages ne lui avait coûté » plus de peines et de soins »; il n'avait qu'une crainte, c'était « qu'on ne trouvât la pièce trop gaie, et qu'elle ne » fît mourir de rire la moitié des spectateurs. » Il ne fut que trop bien rassuré; le public qui attendait des merveilles ne trouva rien que de fort ordinaire ; il s'impatienta, se montra irritable, mécontent, et finit par huer cette pièce si estimée de son auteur [3]. Sans la musique, la chute eût été plus brusque encore. Marmontel se doutait d'autant moins de ce résultat que la veille la répétition avait été très brillante; tous les gens de lettres et les gens à la mode étaient venus lui faire compliment, comme à l'un des « coryphées de la secte encyclopédiste [4] ».

De son côté, Grétry était satisfait de sa musique : « Le

[1] L.-V. Flamand-Grétry, *L'Ermitage de J.-J. Rousseau et de Grétry,* in-8°, p. 173. Paris, 1820. — J.-N. Bouilly, *Mes récapitulations,* t. I, p. 153. Paris, Janet, s. d.

[2] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot,* etc., t. XI, p. 26.

[3] *Idem.*

[4] *Mémoires secrets,* etc., t. VII, p. 301.

» premier acte, nous dit-il, est peut-être ce qu'il y a de plus » estimable dans mes ouvrages [1] ». Ce fut l'avis général : « Grétry n'a guère fait de meilleure musique que trois ou » quatre morceaux de cette pièce », dit La Harpe [2]; « M. Gré- » try semble s'être surpassé lui-même », s'écrie le *Mercure* [3]. On trouve sur la même œuvre un joli fragment, plein d'effusion et d'enthousiasme, dans les lettres de Mlle de Lespinasse : « J'ai eu du plaisir, oui, beaucoup de plaisir, à cette répétition, » et je défie tous les connaisseurs de me prouver que j'ai eu » tort. J'ai admiré le talent de Grétry; j'ai dit vingt fois avec » transport : jamais on n'a eu plus d'esprit, jamais on n'a mis » tant de délicatesse, de finesse et de goût dans la musique. » J'ai toujours été animée, toujours soutenue par le plaisir; » l'orchestre me semblait parler, et je m'écriais sans cesse : » oh! que cela est ravissant! Oui, je le répète, il est ravissant » de passer deux heures de suite avec des sensations douces, » vraies et toujours variées! Le poème m'a paru charmant, il » me semble que le poète n'a été occupé d'un bout à l'autre » qu'à faire valoir le musicien : les airs sont distribués avec » beaucoup d'intelligence et de goût ; il a trouvé le moyen » de rendre ses vieillards aussi comiques, aussi piquants que » ceux de Molière ; Grétry a fait de cette scène un duo qui en » rend le comique et la gaieté d'une manière aussi animée

[1] GRÉTRY, *Essais,* t. I, p. 260.

[2] LA HARPE, *Correspondance littéraire adressée à S. A. I. Mgr le grand-duc de Russie,* t. I, p. 27. Paris, Migneret, an IX.

[3] *Mercure de France,* mars 1775, pp. 165 et suiv. — Une brochure de 48 pages in-18, qui parut à la même époque, contient une appréciation plus sévère de la pièce et de la partition; c'est la *Lettre de Madame Le Hoc à Monsieur Le Hic, au sujet de la Fausse magie, opéra-comique de MM. Marmontel et Grétry, représenté pour la première fois par les comédiens italiens le* 1er *février* 1775; après avoir reproduit quelques fragments de journaux, l'auteur anonyme écrit p. 40 : « Tout considéré, on doit regarder » la *Fausse magie* comme un opéra-comique qui pèche par le sujet, la marche, » le dénouement et même par le titre, attendu qu'il n'y a point de magie.... » La musique est charmante, pleine de finesse et de gaieté. Il n'y a cependant » pas à crier au miracle, comme a fait l'auteur du *Mercure* ».

» qu'originale ; enfin, que vous dirai-je, j'ai été ravie, charmée, » et je ne sais que louer et aimer, et point critiquer ce qui m'a » fait autant de plaisir [1] ».

Malgré ces beautés musicales, *la Fausse magie* dut être remise sur le chantier par les auteurs et reparut en un acte ; encore n'obtint-elle que huit représentations, après lesquelles elle fut retirée pour être de nouveau arrangée en deux actes. Parmi les plaisanteries qui circulaient à son sujet, le public répétait volontiers ce jeu de mots, que le dénouement était *à la glace,* parce qu'il se faisait avec un miroir [2]. Le succès s'établit peu à peu, et Marmontel constate volontiers dans ses mémoires que « depuis plus de vingt ans qu'on la revoit fré- » quemment remise au théâtre, le public ne s'en lasse point [3] ».

La partition de *la Fausse magie* contient en effet plusieurs morceaux exquis et qui sont restés célèbres ; le plus fameux, qu'il faut citer au premier rang, est le duo des vieillards : « Quoi, c'est vous qu'elle préfère » ; il obtenait à chaque représentation un succès extraordinaire, et l'usage s'établit à la Comédie-Italienne de le redemander ; c'était, paraît-il, un honneur bien rare [4] ; les temps ont donc bien changé ! aujourd'hui c'est d'après le nombre des morceaux bissés que beaucoup de gens mesurent le succès et le mérite d'un ouvrage. Ce duo de *la Fausse magie* produisait à la scène un effet irrésistible ; il est en chant syllabique, d'un rythme vif et symétrique, et Grétry remarque que « cette sorte de musique a un empire prodigieux sur tous les spectateurs [5] ». Dans un tout autre genre, le duo de Linval et Lucette : « Il vous souvient de cette fête », ne mérite pas moins d'éloges ; ce ne sont plus deux vieillards dont l'un se fâche et l'autre se moque, et qui excitent bientôt le rire des spectateurs ; ce sont deux amoureux qui se

[1] *Lettres de Mlle de Lespinasse,* in-12, p. 147 ; lettre du 31 janvier 1775. Paris, Amyot, s. d. (1847).

[2] La Harpe, *Correspondance littéraire,* t. I, p. 84.

[3] Marmontel, *Mémoires,* t. III, pp. 136 et suiv.

[4] Martine, *De la musique dramatique en France,* p. 177.

[5] Grétry, *Essais,* t. I, p. 264.

rappellent avec émotion une fête où ils dansèrent ensemble; autant le chant des vieillards est animé, carré d'allure, comique et franc de rythme, autant celui des jeunes gens est gracieux, doux et caressant dans sa mélodie, dans sa tonalité, dans ses ensembles où dominent le mouvement semblable et les intervalles harmonieux de tierces et de sixtes. Grétry aimait particulièrement le trio « Vous auriez affaire à moi », qui dans l'origine était un air du rôle de M[me] S[t]-Clair; l'artiste, en le composant, fut si content de sa basse qu'il pria Marmontel de disposer cette scène en trio, par l'adjonction des rôles de Linval et Dorimon [1]; la voix de basse et celle de ténor soutiennent le soprano par un dessin gracieux et très simple que Grétry avait d'abord placé dans l'orchestre ; en le transportant dans les parties vocales, il comptait le faire mieux distinguer, et c'est un exemple entre cent de la prépondérance qu'il attribuait aux voix. Le morceau est joli, et l'on s'étonne de lire dans les *Essais* de Grétry qu'il obtenait peu de succès au théâtre. Il faut encore citer le duo de Dalin et Lucette, dans lequel la jeune fille et son tuteur commentent le rêve prophétique du vieillard : « Quoi, ce vieux coq »; le morceau est très spirituel, et de curieuses ritournelles instrumentales, en imitant les chants de la poule et du coq, accentuent d'une façon très comique le récit du songe.

C'est pendant une représentation de *la Fausse Magie* que Grétry rencontra J.-J. Rousseau ; depuis longtemps il brûlait du désir de le connaître, et la première entrevue de ces deux hommes d'élite fut une scène touchante par ses effusions de sympathie mutuelle. Ils sortirent ensemble du théâtre ; dans la rue, pour franchir un tas de pierres, Grétry prit Rousseau par le bras; cette attention suffit pour réveiller l'ombrageuse susceptibilité du philosophe : « Laissez-moi me servir de mes propres forces », dit-il avec l'accent d'un homme froissé : et les relations furent rompues [2].

[1] Grétry, *Essais,* t. I, pp. 262, 263.
[2] *Idem*, t. I, pp. 270 et suiv.

CHAPITRE SIXIÈME.

Céphale et Procris. — *Les Mariages samnites.* — Succès à l'étranger. — Voyage à Bruxelles et à Liège en 1776.

I.

Nous avons mentionné dans le chapitre précédent l'opéra de *Céphale et Procris,* composé pour les fêtes données à Versailles à la fin de 1773, à l'occasion du mariage du comte d'Artois. Grétry, qui avait obtenu déjà tant de succès à la Comédie-Italienne, rêvait peut-être depuis quelque temps de s'essayer sur une scène plus vaste; sa première tentative de grand opéra est très intéressante à étudier, non seulement à cause de la valeur de l'ouvrage, mais parce qu'elle nous montre l'artiste aux prises avec des traditions nouvelles pour lui.

Marmontel, l'auteur du poème de *Céphale et Procris*, se flattait, comme à son ordinaire, d'avoir tout à fait réussi. Il est curieux de l'entendre parler, surtout lorsqu'il nous dit : « J'avais donc démontré qu'au moins dans le comique, la » langue française pouvait avoir une musique du même style » que la musique italienne [1] ». Ne dirait-on pas qu'il était le compositeur en même temps que le poète de *Zémire et Azor,* de *la Fausse magie,* etc.? Il résolut donc de relever de la même manière la musique du grand opéra, et il confia à Grétry le livret de *Céphale et Procris*, qui n'était pas une merveille, il fallut bien en convenir, et qui fut assez rudement traité par les spectateurs de Versailles; on s'amusa beaucoup de quelques bons mots improvisés le jour de la première représentation : une des actrices, Mlle Sophie Arnould, avait dit que « la » musique était plus française que les paroles »; un plaisant

[1] MARMONTEL, *Mémoires,* t. III, pp. 161, 162.

s'empara du mot latin *aura*, conservé par Marmontel au milieu de ses vers français, et en fit *ora pro nobis;* le livret avait été imprimé pour la cour; on se fit un malin plaisir de l'éplucher et d'y relever des naïvetés, des puérilités de langage, des fautes de français ou des concetti ; Meister reproduit un fragment de dialogue où Céphale vient faire à Procris de longues excuses de l'avoir tuée :

Pardonne, hélas! pardonne
A l'erreur de ma main.

PROCRIS.

Tu m'aimais, je pardonne
A l'erreur de ta main [1].

L'ouvrage n'eut à Versailles qu'une seule représentation, le 30 décembre 1773; il terminait la série des réjouissances commandées et ne fut pas accueilli avec plus de faveur que les pièces données les jours précédents. « Toute la cour, en général, dit Bachaumont, est contente d'être débarrassée de ces » spectacles d'étiquette, et M. le Dauphin, peu plaisant de son » naturel, a dit à M. de Richelieu : Enfin, voilà nos spectacles » finis, nous allons donc nous amuser [2]. »

Gluck, qui arrivait de Vienne pour faire représenter à l'Académie de musique son *Iphigénie en Aulide*, assista à deux répétitions de *Céphale et Procris*, et ne fit à Grétry aucune observation ; ce n'est pas sans amertume que notre artiste écrit dans ses Mémoires : « Il préparait *Iphigénie*, et il était plus naturel » qu'il profitât de mes erreurs que de m'en tirer [3] ».

Les registres des dépenses de la cour nous apprennent quel fut pour Grétry le résultat financier des fêtes de Versailles ; à l'occasion des « grands spectacles » parmi lesquels avait figuré *Céphale*, il toucha 2,000 livres de gratification et 3,599 livres

[1] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc. t. X, p. 333; cette lettre, datée de janvier 1774, est de Meister.
[2] *Mémoires secrets*, t. VII, p. 115.
[3] GRÉTRY, *Essais*, t. I, p. 284.

« pour copies »; deux mois auparavant, au moment du voyage de Fontainebleau, la représentation de *la Rosière de Salency* dans cette résidence lui avait valu 1,155 livres en plus de sa pension annuelle de 1,200 livres [1].

Ces bénéfices, fort agréables sans doute, ne devaient qu'à moitié consoler Grétry de l'insuccès de *Céphale et Procris*. Il se passa seize mois avant que cet ouvrage parût à l'Académie de musique, à Paris, le mardi 2 mai 1775, sous le titre de ballet héroïque en trois actes. Dans cet espace de temps, Grétry avait donné à la Comédie-Italienne *la Rosière de Salency* et *la Fausse magie*, et il avait travaillé avec Marmontel à l'inévitable remaniement de *Céphale*. Mais de grands événements s'étaient accomplis à l'Opéra, et un nouvel astre dramatique s'était levé, dont la gloire et les succès menaçaient d'étouffer tous ses rivaux : Gluck avait donné *Iphigénie en Aulide* le 19 avril 1774 et le 2 août de la même année *Orphée et Eurydice*. Comprenant immédiatement la puissance du génie nouveau qui s'offrait à son admiration, le public parisien, avec sa mobilité habituelle, avait de suite adopté pour son unique héros l'artiste qui entreprenait de réformer l'opéra français. Ce fut une fortune pour l'Académie de musique, mais cette vogue exclusive faillit nuire sérieusement à la Comédie-Italienne et même à Grétry, le favori du public sur ce théâtre. On rapprochait ces deux noms, on les comparait l'un à l'autre; la manie des classements, l'intolérance des grands enthousiasmes ne permettaient pas d'aimer à la fois, sans raisonner, Gluck et Grétry; Mlle de Lespinasse, après avoir tant admiré *la Fausse magie*, était obligée de se défendre contre d'inexactes interprétations de sa pensée :

« Je vous vois, je vous entends, et vous espérez que je vais » mettre Grétry au-dessus de Gluck parce que l'impression » du moment, fût-elle plus faible, doit effacer celle qui est » éloignée? Eh bien, il n'en sera rien, et je vous ferai remar- » quer que si je suis exagérée, je ne suis jamais exclusive, et

[1] Archives nationales, O^{1}2937.

» savez-vous pourquoi? C'est que c'est mon âme qui loue, » c'est que je hais le dénigrement, et que d'ailleurs je suis » assez heureuse pour aimer à la folie les choses qui me » paraissent le plus opposées; si bien donc, que j'aime, que » je chéris le talent de M. Grétry, et j'estime et admire celui » de M. Gluck; mais comme je n'ai ni les lumières, ni les con- » naissances, ni la sottise nécessaires pour assigner des places » et des rangs aux talents, je ne m'avise pas de prononcer » lequel vaut le mieux, ni même de comparer ce qui me » paraît ne pas devoir se rapprocher; je ne sais à quelle dis- » tance la nature les a mis l'un de l'autre, mais je sais qu'à » talent égal, ils auraient dû en faire un emploi différent, » puisque le genre de l'opéra-comique n'est pas celui de la » tragédie [1]. »

Pourtant ce rapprochement, cette comparaison entre Grétry et Gluck, que repoussaient les esprits éclectiques, devinrent inévitables le jour où l'auteur du *Tableau parlant*, de *la Rosière de Salency*, de *Silvain* se hasarda sur le théâtre même qui retentissait chaque soir des accents magnifiques d'*Iphigénie* et d'*Orphée*; *Céphale et Procris*, malgré de grandes beautés, ne put supporter un tel choc, et la même femme enthousiaste, exaltée, qui venait de défendre Grétry, en vint à le condamner; Mlle de Lespinasse écrit à propos de *Céphale et Procris* : « Cette » musique a les pâles couleurs : il faut que mon ami Grétry » s'en tienne au genre doux, agréable, sensible, spirituel, c'est » bien assez; et quand on est bien fait dans sa petite taille, il » est dangereux et sûrement ridicule de monter sur des » échasses. On tombe sur le nez, et les passants rient. Vous » remarquerez que ce n'est point en contradiction, mais bien » en confirmation de mon engouement pour *Zémire et Azor*, » pour *l'Ami de la maison*, pour *la Fausse magie*, etc., etc., » que je vous parle ainsi [2]. »

Les œuvres de Gluck étaient présentes à toutes les mémoires,

[1] *Lettres de Mlle de Lespinasse*, pp. 148, 149.

[2] *Ibidem*, p. 465.

et le nom du grand homme revient sous la plume de tous les littérateurs qui rendent compte de *Céphale et Procris* : « Le » poème est froid, obscur et mal écrit, dit La Harpe ; c'est ce » que Marmontel a fait de plus mauvais ; la musique a paru » faible. Il y a pourtant quelques beaux morceaux, surtout un » duo du premier acte et quelques airs de danse ; mais après » Gluck il faut que la musique dramatique soit plus nourrie » et plus substantielle [1]. » Écoutons Grimm : « Le poème a » paru dépourvu de convenance et d'intérêt, la musique froide » et faible, les idées agréables répandues dans quelques airs, » hors de leur cadre. On a trouvé surtout le récitatif d'un » ennui et d'une insipidité assommants ; et le public encore » tout préoccupé des beautés d'*Iphigénie* et d'*Orphée* a envoyé » fort durement le malheureux Grétry aux tréteaux de l'Opéra-» Comique [2]. » Les *Mémoires secrets* nous donnent la même note : « En général, on veut que le plus mauvais des opéras » comiques de Grétry, à la Comédie-Italienne, soit meilleur » que cet essai au Théâtre-Lyrique [3] ». Le *Mercure*, il est vrai, se répand en louanges [4] ; mais il ne reproduit pas l'opinion du public ; son article est rédigé par un auteur bienveillant et sous l'inspiration des amis de Marmontel et de Grétry. L'insuccès ne fut que trop évident : *Céphale* n'obtint que douze représentations [5].

Certainement la partition de Grétry méritait un meilleur sort et se recommandait aux amateurs par des qualités qui ne sont pas ordinaires. La lecture en est très intéressante. Le duo du premier acte entre Procris et Céphale : « Donne-la-moi », est une des plus heureuses inspirations de Grétry ; il est à la fois touchant et large ; le chœur ouvrant le second acte : « Éveillez-vous, charmante Aurore », est plein de grâce ; il

[1] La Harpe, *Correspondance littéraire*, t. I, p. 166.

[2] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. XI, p. 76.

[3] *Mémoires secrets*, t. VIII, p. 25.

[4] *Mercure de France*, juin 1775, pp. 167 et suiv.

[5] Th. de Lajarte, *Catalogue de la bibliothèque musicale de l'Opéra*, 2 vol. in-8°, t. I, p. 280. Paris, 1876-1880.

faut citer l'air de Céphale « Parais, mortel »; le duo du troisième acte entre Procris et la Jalousie, et l'air de Procris qui ui succède, sont des pages remarquables et renferment des phrases d'un accent émouvant et dramatique; parmi les airs le ballet, il se trouve plus d'un morceau charmant et plein l'élégance. Dans tout l'ouvrage, Grétry fait preuve évidemment l'un grand sentiment et d'une inspiration soutenue, mais il est ncontestable que ce « ballet héroïque » n'a point la grandeur t la puissance des « tragédies lyriques » de Gluck. Le public français n'a jamais eu qu'une idole à la fois : il en a changé souvent, du reste; mais quand deux maîtres se sont présentés nsemble pour partager ses faveurs, il a toujours fallu que l'un fût sacrifié à l'autre. Il faut rappeler ici un autre préjugé de 'esprit français en matière d'art, préjugé aujourd'hui à peu près disparu, mais qui était fort enraciné au XVIII[e] siècle : c'est celui de la spécialité des talents; on n'admettait point qu'un musicien de théâtre fût en même temps un bon compositeur d'église, que l'auteur d'un joli opéra comique pût écrire une tragédie lyrique, qu'un peintre de portraits sût dessiner un paysage; chaque artiste devait se renfermer dans le genre par lequel il s'était fait connaître, et s'il essayait d'en sortir, le public lui opposait ses propres ouvrages comme une muraille de a Chine, lui permettant de l'étendre, mais jamais de la franchir.

Parmi les causes de l'insuccès de *Céphale et Procris*, il faut e garder d'omettre le chapitre important de l'exécution vocale. Les chanteurs de l'Académie de musique ne s'étaient pas encore départis en 1775 des habitudes surannées qui rendaient leur spectacle fatigant et monotone; ils se raidissaient à la fois dans eurs costumes ridicules et dans les traditions singulières de eur chant conventionnel, où de violents éclats de voix alternaient avec des ornements mesquins et reproduits à satiété; le our de gosier, le martellement, le flatté, le pincé, le balancé, a coulade, la tirade, et bien d'autres agréments [1] en usage

[1] Voyez dans l'ouvrage de MM. LEMAIRE ET LAVOIX, *Le chant, ses principes t son histoire,* le chapitre des ornements de l'ancien chant français, pp. 121-55. Paris, Heugel, 1881.

depuis plus d'un siècle constituaient encore le style vocal des acteurs du grand Opéra ; au lieu de se conformer aux indications du compositeur, aux signes du chef d'orchestre, ils avaient la prétention de tout conduire et ne se gênaient point vis-à-vis de la musique ni de la mesure [1]. Gluck parvint à réformer ces usages, mais il se heurta d'abord à des résistances que sa volonté de fer eut assez de peine à vaincre [2].

II.

Le demi-succès de *la Fausse magie* et la chute de *Céphale et Procris* semblent avoir découragé Grétry, qui ne fit rien paraître dans tout le reste de l'année 1775. Il avait proposé à Marmontel des remaniements considérables de tout l'opéra de *Céphale*, la suppression du rôle de l'Aurore, etc.; l'académicien, content de son ouvrage et rejetant sans doute la faute tout entière sur son collaborateur, refusa de se prêter aux changements demandés, et le ballet héroïque fut mis de côté [3].

En janvier 1776, nous voyons Grétry s'efforcer de faire revivre sa belle partition de *l'Amitié à l'épreuve*, en la réduisant en un acte; chantée par Clairval et Mme Billioni, elle obtint un assez grand succès [4]. Ce ne fut que six mois après, le

[1] Grétry, *Essais*, t. I, pp 280-281.

[2] Beaucoup d'amateurs applaudirent aux réformes tentées par Gluck. Mercier s'écrie : « Puisse le génie triompher des derniers obstacles qui s'op-
» posent à la perfection de cet art, sorti pour nous de l'enfance où nous le
» captivions! La pratique de notre antique psalmodie a raidi les organes et
» durci le tympan de cette foule de chanteurs et de chanteuses, dont la
» troupe étourdissante nous fatigue. Qu'on les chasse au plus tôt; qu'on
» raccourcisse ces danses si longues et si mal amenées; qu'on choisisse des
» poëmes où l'intérêt ne soit ni coupé, ni affaibli; et que le décorateur ambi-
» tieux, le despotique maître de ballet, le lourd orchestre cessent d'être
» rebelles et de donner des entraves ridicules au génie qui doit commander
» à ses subalternes et les soumettre à son autorité. » Mercier, *Tableau de Paris*, t. II, p. 281. Amsterdam, 1782.

[3] Grétry, *Essais*, t. I, pp. 282, 283

[4] d'Origny, *Annales du Théâtre-Italien*, t. II, p. 99.

12 juin 1776, que l'artiste donna un nouvel ouvrage à la Comédie-Italienne, *les Mariages samnites*, drame en trois actes, en prose, dont les paroles étaient d'un « citoyen de Toulouse [1] », du Rosoy.

On se souvient qu'à son arrivée à Paris, Grétry avait composé une partition portant le même titre, tirée du même conte de Marmontel et refusée par les comédiens italiens ; depuis cette époque, il avait transporté dans d'autres partitions quelques morceaux de ce premier ouvrage ; le livret de du Rosoy était tellement analogue à celui de son prédécesseur qu'il ne fut pas difficile d'y adapter d'autres fragments de la partition composée en 1768, et Grétry n'eut guère à écrire que les morceaux d'un rôle nouveau, celui d'Éliane [2].

La reine Marie-Antoinette assista le 12 juin à la première représentation des *Mariages samnites ;* le public lui fit fête et s'unit aux acteurs pour chanter ce couplet :

Du monde entier formez la chaîne,
C'est commander que vous servir;
Quand on a la beauté pour reine,
Tout est devoir, tout est plaisir [3].

Le médiocre succès obtenu par cet ouvrage ne dédommagea point Grétry de ses ennuis passés ; sa musique souffrit du mauvais accueil fait à la pièce qui était, selon La Harpe, « une des » plus plates choses dont le sieur Rosoy fût capable [4] ». Pourtant ce livret, pitoyablement coupé et ridiculement écrit, avait été reçu avec acclamations par les comédiens ; Grétry nous apprend la cause de cette réception mal justifiée par le mérite littéraire de l'œuvre : du Rosoy venait de donner sa pièce de *Henri IV ou la bataille d'Ivry*, dont le succès prolongé avait suffi pour allécher les comédiens en quête de grosses recettes [5] ;

[1] *Almanach musical pour 1777*, in-24. Paris, Delalain.
[2] Grétry, *Essais*, t. I, p. 288.
[3] d'Origny, *Annales du Théâtre-Italien*, t. II, p. 105.
[4] La Harpe, *Correspondance littéraire*, t. I, p. 380.
[5] Grétry, *Essais*, t. I, p. 287.

cherchant tous les moyens d'attirer le public, ils avaient fait « une dépense prodigieuse pour embellir la scène par une » grande pompe et une magnificence de cortège considéra- » ble [1] ». Le pauvre du Rosoy crut améliorer son œuvre en transformant sa prose en vers ; il ne réussit pas à communiquer la vie et l'intérêt à sa malheureuse pièce que la musique seule soutint quelque temps et fit reprendre de loin en loin ; quoi qu'en ait dit le *Mercure*, qui s'épuise en louanges sur la partition des *Mariages samnites*, en affirmant que « M. Grétry » n'a jamais porté si haut l'art de la composition musicale [2] », nous ne tenons pas cet ouvrage pour un des meilleurs qu'ait produits l'auteur de *l'Ami de la maison*, de *Zémire et Azor* et de *la Rosière de Salency* ; la note guerrière, qui tient une grande place dans *les Mariages samnites*, ne convient guère à son génie plus fin que fort, plus délicat que bruyant. Aussi les morceaux que nous préférons dans cette œuvre sont-ils plutôt des scènes épisodiques, comme le joli chœur à deux voix des jeunes filles samnites, « Dieu d'amour ».

Le sort en ce moment ne se montrait pas favorable au musicien ; mais si des échecs immérités avaient accueilli à Paris ses dernières productions, bien des dédommagements lui arrivaient de l'étranger. En effet, depuis plusieurs années, ses opéras s'étaient répandus dans des contrées même éloignées et ils avaient commencé leur tour d'Europe par le tour de France. Il n'était point de petit théâtre ou de troupe ambulante qui ne mît à son répertoire les opéras-comiques de Grétry. Bientôt ces ouvrages acclamés passèrent les frontières. Nous avons dit comment Burney vit jouer à Mannheim *Zémire et Azor*, et comment il arriva que cette pièce charmante fut chantée à la fois sur trois théâtres dans la même ville germanique [3] ; la plupart des partitions de Grétry obtinrent des succès aussi flatteurs, et, d'après le témoignage d'un historien

[1] *Mémoires secrets*, t. IX, p. 447.

[2] *Mercure de France*, juillet 1776, 2e vol., p. 198.

[3] Voyez ci-dessus, p. 103.

allemand, « furent traduites dans presque tous les pays, particulièrement en Allemagne [1] ». La Suède fut une des nations qui les accueillirent avec le plus d'empressement; le roi Gustave III, non content d'avoir fondé, en 1773, un théâtre national d'opéra suédois, faisait souvent exécuter dans ses résidences d'hiver et d'été de grandes œuvres musicales de toutes les écoles, des opéras de Gluck, de Grétry, de Monsigny [2]; il figurait lui-même dans les ballets et ses historiens nous ont conservé le récit d'une fête donnée par ses soins en 1776, en l'honneur de sa sœur, Madame Royale; on joua *la Rosière de Salency*, et le divertissement final fut dansé par le roi, la reine et les principaux personnages de la cour [3].

Le succès des ouvrages de Grétry ne fut ni moins prompt, ni moins vif en Italie; on en trouve une preuve curieuse dans une lettre écrite au musicien liégeois par Floquet, l'un de ses collègues parisiens qui voyageait en Italie en 1776 :

« Florence, le 15 septembre 1776.

» Je profite, Monsieur, d'un moment heureux et très » agréable pour avoir l'honneur de vous écrire et pour vous » faire mon compliment sur le succès que vos opéras ont eu » en Italie. Il vient de passer à Florence une troupe de comé» diens français qui ont joué *Lucile*, *les Deux Avares*, *Zémire* » *et Azor*, etc., avec un succès étonnant. *Zémire et Azor* sur» tout a fait fanatisme, quoique représenté sans décorations » et par des chanteurs médiocres.

» On vous met ici au-dessus de tous les maîtres qui ont » travaillé dans ce genre. M. le marquis de Ligneville, parent » du Grand-Duc et grand *contrepuntiste*, m'a dit étant à dîner

[1] August Reissmann, *Allgemeine Geschichte der Musik*, t. III, p. 36. Leipzig, Füss, 1864.

[2] Geffroy, *Gustave III et la cour de France*, t. I, p. 328. Paris, Didier, 1867.

[3] *Idem*, t. I, p. 334.

» chez lui, qu'un seul morceau de *Zémire et Azor* achetait tous
» les opéras-comiques italiens qui ont été faits depuis trente
» ans. On a trouvé tous vos motifs charmants, et vos airs
» remplis de grâces, d'expression et du plus beau pathétique,
» selon la situation. Le quatuor de *Lucile* a été recommencé
» trois fois, avec des applaudissements étonnants. Je vous
» rends, Monsieur, les choses telles qu'elles se sont passées.
» Vous devez des remercîments *al signor Rutini,* maître de
» chapelle de cette cour et homme de beaucoup de mérite,
» qui a fait toutes vos répétitions avec la même exactitude que
» si les ouvrages lui eussent appartenu; et les jours de repré-
» sentation, il s'est mis lui-même au clavecin pour faire aller
» l'orchestre.

» On traduit *Zémire et Azor* en italien, et je crois que sous
» peu de temps on verra cet opéra sur tous les théâtres de
» l'Italie. Mon intention serait que vous fissiez mettre cette
» lettre dans les papiers publics, afin que notre chère nation
» fût convaincue que nous avons de la belle musique en
» France et qu'il est assez inutile qu'on se tue à faire traduire
» des opéras italiens, tandis que l'Italie elle-même traduit nos
» ouvrages. Jouissez de vos succès. On parle de vous sans
» cesse dans ce pays, et l'Italie vous réclame comme un de ses
» enfants. Je suis presque à la fin de mon voyage, que j'ai
» tâché de faire avec tout le fruit possible. Puissé-je, comme
» vous, Monsieur, continuer de plaire à ma nation et mériter
» le suffrage de l'Europe entière, qui applaudit à vos
» productions.

» J'ai l'honneur d'être, avec la plus parfaite considéra-
» tion, etc...

» FLOQUET. »

En publiant cette lettre, le *Mercure* ajoutait : « Ainsi voilà
» les pièces mises en musique par M. Grétry adoptées et
» traduites en Italie, comme elles l'étaient déjà en Alle-
» magne, en Flandre, en Suède, en Russie, en Hollande, etc.

» Rien sans doute ne prouve mieux que cet illustre composi-
» teur parle dans sa musique la langue universelle des nations,
» qui est partout celle de la belle nature, de la déclamation et
» du sentiment [1]. »

III.

De tous ces témoignages flatteurs qui parvenaient à Grétry, il n'en était point de plus doux à ses yeux que ceux qui lui venaient de sa patrie. La ville de Liège, justement fière du génie d'un de ses enfants, avait applaudi ses ouvrages presque en même temps que Paris. *Le Huron* fut joué pour la première fois à Liège le jeudi 26 janvier 1769, six mois après son apparition à Paris, et par un délicat hommage, les magistrats de la cité placèrent ce soir-là dans leur loge la mère du compositeur qui, à cette époque, n'avait pas encore rejoint son fils en France. En novembre 1770, le théâtre de Liège donna presque à la fois trois ouvrages de Grétry : *Isabelle et Gertrude,* le 15 novembre; *le Tableau parlant,* le 17, et *Lucile,* le 27 [2].

A Bruxelles, le succès de ces partitions n'était pas moins vif. Par un contrat conclu en 1774 entre Grétry et Compain, directeur du théâtre de cette ville, le musicien s'engageait à envoyer à Bruxelles, le lendemain de la première représentation, chacun de ses opéras; il recevait pour chaque ouvrage une somme de 25 louis d'or [3]. Compain, ayant résigné son privilège de directeur en janvier 1775, eut pour successeur Vitzthumb, déjà

[1] *Mercure de France,* novembre 1776, pp. 174 et suiv.

[2] L. de Sagher, *Grétry;* Revue de Belgique, 15 août 1869, t. II, pp. 280-282.

[3] Ch. Piot, *Quelques lettres de la correspondance de Grétry avec Vitzthumb;* Bulletin de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, année 1875, n° 10, pp. 408 et suiv.

chef d'orchestre du théâtre, et qui continua les relations engagées par Compain avec Grétry; la première pièce nouvelle du musicien liégeois représentée sous la direction de Vitzthumb fut *la Fausse magie;* en 1776, Grétry lui fit parvenir *les Mariages samnites*, et presque en même temps, par une lettre du 3 juillet, il lui annonça son prochain voyage à Bruxelles :

« J'aurai bien du plaisir, Monsieur, à vous entendre et à » vous admirer dans mes ouvrages mêmes, que vous savez » faire exécuter, à ce que dit l'Europe entière, dans la plus » grande perfection. Je serai surtout content de voir *la Fausse* » *magie,* que vous donnez, dit-on, mieux qu'à Paris [1]. »

En effet, en 1776, pour la première fois depuis son départ pour Rome en 1759, Grétry se préparait à un voyage dans sa ville natale; il allait reconduire dans le pays de Liège une de ses sœurs, qui était chanoinesse, et son itinéraire le conduisait tout d'abord à Bruxelles. Il y fut parfaitement reçu et se rendit au théâtre avec empressement pour entendre *la Fausse magie;* mais il eut la surprise de voir que son ouvrage avait été *corrigé.* Vitzthumb était coutumier du fait : Grétry ne s'en doutait pas et ce fut un grand désappointement pour lui. Il n'en a dit que quelques mots dans ses Mémoires : « Je me » rappelle qu'étant un jour au spectacle de Bruxelles, où » j'écoutais *la Fausse magie,* j'entendis un trait de flûte sem- » blable au ramage du rossignol, qui, du reste, avait été mis » par l'illustre docteur qui battait la mesure. C'est à l'endroit » du duo des vieillards : « Vous qu'elle aime? — Oui, moi ». » Le repos total après ces deux mots, qui veut dire, je reste » stupéfait, est, je crois, bien senti. Cependant la flûte faisait » un fort beau ramage pour occuper le repos que j'avais indi- » qué; ensuite le chanteur disait : c'est à quoi l'on ne s'attend » guère. Il semblait parler du trait de flûte [2]. » En quittant Bruxelles, où il n'était resté que quelques jours, le maître adressa à Vitzthumb la lettre suivante :

[1] Ch. Piot, ouvrage cité, p. 419.

[2] Grétry, *Essais,* t. I, p. 312.

« *A Monsieur Vitzthumb.*

» Bruxelles, ce 21 aoust 1776.

» Oserai-je vous prier, Monsieur, en cas que l'on vous
» adresse encore quelques lettres pour moi, de me les envoyer
» à l'hôtel de l'Agneau, sur Meuse, à Liège? M. de Villetaneuse
» et moi, Monsieur, nous vous prions d'agréer nos remercie-
» ments pour toutes les honnêtetés dont nous avons été com-
» blés par vous pendant notre séjour à Bruxelles. Que ne
» puis-je vous en dire autant de la part de ma musique,
» Monsieur. Mais elle est bien loin d'être aussi satisfaite de vos
» prétendues corrections que nous le sommes, M. de Villeta-
» neuse et moi, de toutes vos honnêtetés. Ne comptez plus sur
» mon retour à Bruxelles, Monsieur. Je viendrais vous gêner
» dans vos opérations. Vous m'avez banni à jamais du théâtre
» de Bruxelles. Mais l'honnête M. Vitzthumb conservera tou-
» jours sur mon cœur les droits que l'homme de probité
» obtient si naturellement des âmes reconnaissantes. Je suis,
» Monsieur, avec la plus grande et la plus parfaite estime,
» votre très humble et très obéissant serviteur,

» GRÉTRY [1]. »

L'artiste fut reçu à Liège en triomphateur. Le prince-évêque Velbruck lui fit l'accueil le plus flatteur et le nomma son conseiller intime; en échange, Grétry lui offrit la dédicace des *Mariages samnites*. On donna en son honneur des représentations de ses ouvrages, et il reçut l'hommage de plusieurs

[1] CH. PIOT, ouvrage cité, p. 435.

pièces de vers; nous citerons celle du jeune poète liégeois Reynier :

Enfin de nos Liégeois l'espérance est remplie :
Grétry, nous te voyons au sein de ta patrie.
Chacun fait éclater les plus joyeux accents;
Permets que ma muse ravie
Vienne aussi t'offrir son encens.
Dans mes vers, cher Grétry, que ne puis-je te rendre
Le ravissement, le plaisir
Que ta musique harmonieuse et tendre
Chaque jour me fait ressentir!
Ah! si les chants que je vais faire entendre
Égalaient tes sons séducteurs!
Mais c'est en vain qu'on l'oserait prétendre;
Il faut être Grétry pour enchanter les cœurs.

. . . .

. . . .

Reçois, reçois le prix de tes heureux talents;
Vois l'Europe applaudir à tes accords brillants,
Entends ces lieux, séjour de la jeunesse,
Retentir de ton nom chéri,
Vois tous les yeux s'enflammer d'allégresse,
Dès qu'on s'entretient de Grétry [1].

Nous donnerons encore cette strophe d'une pièce intitulée : *Stances* à M. Grétry à son arrivée à Liège, dont l'auteur anonyme signe « *un citoyen de Liège* » :

O Liège, applaudis-toi; lève une tête altière,
Vois ce mortel charmant : il te doit la lumière,
C'est ton enfant le plus chéri.
Viens accueillir le fils des amours et des grâces,
Viens répandre des fleurs sur les brillantes traces
Du tendre et sublime Grétry [2].

En quittant Liège, Grétry reçut à Spa les mêmes témoignages d'ardente admiration; il assista au théâtre à une représentation des *Deux Avares*, pendant laquelle il fut l'objet d'une ovation

[1] *Journal de théâtre ou le nouveau spectateur,* du 15 octobre 1776.
[2] *Mercure de France,* octobre 1776, pp. 187, 189.

enthousiaste. En rentrant à Paris, au mois de septembre 1776, l'artiste rapportait de touchants souvenirs, et peut-être songeait-il déjà à de nouveaux voyages dans sa patrie.

IV.

Grétry allait retrouver à Paris les ennuis et les déceptions qui ne lui étaient pas ménagés depuis quelque temps; dans l'hiver qui suivit son retour, il ne fit paraître qu'un ouvrage de peu d'importance, un divertissement ajouté par Laujon à la comédie de La Chaussée, *Amour pour amour,* dont on préparait une reprise à la cour; elle eut lieu le 10 mars 1777 et ne fut pas suivie de représentations à Paris. Grétry et Marmontel eurent encore à revoir, pendant cet hiver, leur opéra de *Céphale et Procris*, dont la reprise se préparait à l'Académie de musique; les changements opérés par Marmontel furent insignifiants; Grétry confia le rôle de Céphale à une haute-contre au lieu d'une basse-taille, et remplaça l'ouverture primitive par celle des *Mariages samnites.* La première représentation fut donnée le vendredi 23 mai 1777. Voici la distribution des rôles principaux pour les trois séries de représentations de *Céphale et Procris :*

	A Versailles, le 30 septembre 1773.	A Paris, 1775.	A Paris. 1777.
Céphale. . .	LARRIVÉE.	LARRIVÉE.	LEGROS.
Procris. . .	Mlle SOPHIE ARNOULD.	Mlle LEVASSEUR.	Mlle LEVASSEUR.
L'Aurore . .	Mme LARRIVÉE.	Mme LARRIVÉE.	Mlle BEAUMESNIL.
Flore. . . .	Mlle LEVASSEUR.	Mlle MALLET.	Mlle MALLET.
La Jalousie .	Mlle DUPLANT.	Mlle DUPLANT.	Mlle DUPLANT.

Depuis l'époque des premières représentations de *Céphale et Procris,* les esprits, loin de se calmer en ce qui concernait les discussions musicales, n'avaient fait que s'enflammer davantage. *Alceste* avait encore augmenté l'admiration du public

français pour Gluck ; par une insigne maladresse, Marmontel fit coïncider avec la reprise de son opéra de *Céphale* l'apparition de sa brochure anonyme intitulée *Essai sur les révolutions de la musique en France,* qui était entièrement dirigée contre le grand artiste allemand. Il donnait ainsi beau jeu aux partisans de Gluck, et les réponses qu'il s'attira ne se firent pas attendre. Le *Journal de Paris,* organe gluckiste, qui le 24 mai, avait publié un compte rendu favorable de la reprise de *Céphale,* releva immédiatement le gant mal à propos jeté par l'académicien, et dès le 3 juin, en annonçant l'*Essai sur les révolutions,* il lança quelques pointes sur l'opéra de Marmontel : « C'est à ceux qui ont donné les modèles à donner » les préceptes ; et la théorie de la musique théâtrale ne » pouvait pas paraître avec plus d'avantage qu'en se faisant » précéder de l'opéra de *Céphale.* Si l'auteur de l'*Essai* par» venait à nous détromper des longues et terribles illusions » que nous ont faites depuis quatre ans *Iphigénie*, *Alceste* et » *Orphée,* il n'est pas bien sûr que *Céphale* et sa brochure nous » dédommageassent de notre erreur...[1] ». En quelques jours, la querelle s'échauffa, et le pauvre Grétry ne tarda pas à en recevoir les éclaboussures : « Que l'on donne à M. Gluck le » poème de *Céphale,* » demande un choriste de l'Opéra qui écrit sans se nommer au *Journal de Paris ;* « c'est alors que » nous jugerons si ses talents peuvent être comparés à ceux de » M. Grétry [2]. »

Les amis de Marmontel et de Grétry, obligés de reconnaître l'insuccès de *Céphale,* cherchèrent à l'expliquer par les vices de l'interprétation, et le *Courrier de l'Europe* les détaille dans un long article dont nous reproduisons quelques lignes : « Il y a eu si peu d'ensemble aux deux premières représen» tations, les acteurs, l'orchestre étaient si peu animés qu'il y

[1] *Journal de Paris* du 3 juin 1777, n° 155; cet article est reproduit, ainsi que l'*Essai* de Marmontel, dans les *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck*, in-8°. A Naples, et se trouve à Paris, 1781.

[2] *Journal de Paris* du 17 juin 1777, n° 168.

» aurait de l'injustice à vouloir juger de cet ouvrage d'après » une exécution aussi imparfaite... Il est impossible que » tant de traits naturels et délicats, tant d'expressions fortes » et pathétiques soient rendus par des cœurs froids ou inanimés, par des voix fausses ou glapissantes. Il n'y a pas » jusqu'aux ballets qui ne se ressentent de la négligence avec » laquelle cet opéra a été présenté au public ; ce n'est pas » la faute des airs, assurément.... [1] » Ces reproches étaient peut-être exagérés, mais encore pouvons-nous en douter; nous avons déjà attribué à l'imperfection de l'exécution une part de l'insuccès de *Céphale et Procris* en 1775 ; cependant, l'article du *Courrier de l'Europe* émut vivement les défenseurs du théâtre de l'Opéra, et l'un d'eux se chargea d'y répondre dans le *Journal de Paris* : « Je sais, dit l'avocat improvisé, » qu'on a fait de ce ballet des répétitions sans nombre ; que » rien de ce qui a rapport à l'illusion théâtrale n'a été » négligé ; que les sujets, à l'envi les uns des autres, ont fait » tout ce qu'on pouvait attendre de leurs talents pour le » rendre supportable ; que même on a employé tous les petits » moyens capables de le ranimer, en y faisant chanter, dès la » sixième représentation, de jeunes débutantes. Cependant on » ose se plaindre ! [2] »

Gluck, qui était revenu à Paris et qui préparait *Armide*, assista dans une troisième loge à la quatrième représentation de *Céphale et Procris* [3] ; il semble s'y être fait remarquer à dessein, comme pour affecter une impartialité qui n'était pas dans son caractère. Quelques jours après la reprise de *Céphale*, on avait remis au répertoire les ouvrages du maître allemand, et par un subterfuge assez peu délicat, les directeurs de l'Opéra avaient réservé pour *Alceste* et *Iphigénie* le mardi et le vendredi, « jours d'étiquette », laissant le dimanche pour *Céphale*; or, le dimanche « les gens de bon ton » ne sortaient pas, ils

[1] *Courrier de l'Europe* du 6 juin 1777.

[2] *Journal de Paris* du 20 juin 1777, n° 171.

[3] *Idem* du 31 mai, n° 151.

fuyaient les promenades et abandonnaient les théâtres au peuple et aux petits bourgeois [1]. Les recettes étaient tout naturellement moins fortes et les succès de moins bon aloi : cependant les Gluckistes s'emparèrent avec joie de cet argument nouveau, et l'un d'entre eux le jeta brutalement à la tête de Marmontel et de Grétry, dans un article inséré au *Journal de Paris,* que nous reproduisons comme un échantillon de la polémique du temps :

« *Réponse solide à l'*ESSAI SUR LES RÉVOLUTIONS DE LA MUSIQUE.

» Les plaisanteries sont belles et bonnes, Messieurs, mais » elles ne sont pas des raisons. Le public répond encore » mieux que vous à l'*Essai* sur la période musicale. Voici un » petit argument de sa façon qui, sans être conforme aux » catégories d'Aristote, n'en est pas moins péremptoire.

» L'*Essai* venait de paraître : on donne à l'Opéra *Céphale,* » le mardi 3 juin, et la recette fut à 777 l. Le vendredi 6, on » donne *Iphigénie* qui rendit 3,265 l. 10 s. Le dimanche 8, » *Céphale* donna 544 l. 10 s., et le mardi suivant, 1,410 l. 10 s. » Le vendredi 13, *Alceste* produisit 4,309 l. 10 s. Le dimanche 15, » *Céphale* rendit 615 l. 10 s. Le mardi 17, *Alceste* rendit 2,500 l. » Vendredi 20, *Iphigénie* rendit 4,480 l. Voilà qui est net. Je » n'aime que ce que tout le monde entend, et je me moque » des grandes phrases et de la métaphysique de vos brochures » sur la musique. Je suis comme ce drôle de corps de l'autre » siècle qui disait : Je n'aime pas le brailler et je n'entends » pas le raisonner.

» J'ai l'honneur d'être, etc... » URLUBERLU [2]. »

Ainsi la maladresse du poète, la mauvaise volonté du théâtre, la médiocrité des interprètes, l'intolérance du public semblèrent vouloir concourir à l'insuccès d'une partition dont le

[1] MERCIER, *Tableau de Paris,* t. II, p. 392.
[2] *Journal de Paris* du 22 juin 1777, n° 173.

mérite est indiscutable. *Céphale,* qui n'avait eu que douze représentations en 1775, en obtint vingt-six à grand'peine en 1777 et fut joué pour la dernière fois le 27 novembre de cette année. Un peu plus tard, en 1781, après l'incendie de l'Opéra, quelques fragments de cet ouvrage furent chantés dans un des concerts donnés aux Tuileries par la troupe de l'Académie de musique, en attendant la construction de la nouvelle salle [1]. Ce fut le dernier soupir de *Céphale et Procris.*

CHAPITRE SEPTIÈME.

1778. — Projets, échecs et déceptions. — *Les trois âges de l'Opéra*, *Matroco*, *le Jugement de Midas* et *l'Amant jaloux.*

I.

La Fausse magie et *Céphale et Procris* furent les deux derniers ouvrages dus à la collaboration de Marmontel et Grétry que le public put applaudir au théâtre ; à partir de l'année 1778, nous voyons le musicien se tourner successivement vers plusieurs poètes, sans revenir jamais à son premier librettiste ; de son côté, Marmontel se consacre à la refonte des opéras de Quinault, et il fournit à Piccinni les tragédies revues et corrigées de *Didon*, *Atys*, etc. Pour quel motif les deux auteurs

[1] *Journal de Paris* du 29 juin 1781. Les morceaux de *Céphale et Procris* chantés dans ce concert étaient : l'air de Céphale « De mes beaux jours », le duo « Donne-la moi », l'air « Fille cruelle de l'amour », le chœur « Vengeons la gloire de Diane », l'air de Procris « Témoins de ma naissante flamme » et la scène « Ai-je bien mérité? »

de *Zémire et Azor* se séparèrent-ils ainsi définitivement, alors que la carrière des succès leur était ouverte? Les Mémoires de Marmontel renferment, à l'adresse de Grétry, quelques phrases aigres-douces où l'on devine l'amour-propre jaloux d'un auteur vaniteux. Une curieuse lettre d'Hoffman, le spirituel critique du *Journal de l'Empire*, lettre adressée à Fayolle au moment de la publication posthume des Mémoires de Marmontel, nous en apprend bien davantage sur cette rupture et nous donne d'intéressants détails sur Grétry :

« Paris, le 12 pluviôse an XIII.

» Monsieur,

» J'étais, il y a quelques jours, au foyer des acteurs de » l'Opéra-Comique, où les musiciens se rassemblent avant de » descendre à l'orchestre. Grétry vint, les musiciens le reçurent » avec des claquements de mains et des bravos. Ils fermèrent » la porte du foyer en disant : « Jurez-nous, notre père, de nous » faire encore un opéra. » Grétry leur dit : « Mes amis, je suis » très sensible à l'accueil dont vous m'honorez, mais avant » tout, il faut me confier un bon poème. » Il alla se mettre au » coin de la cheminée, moi je m'assis derrière lui et j'entendis » qu'il disait à son voisin : « Il n'y a qu'heur et malheur en ce » monde ; vous voyez le plaisir dont je jouis ce soir, eh bien! » ce matin, on m'a lu les passages qui me regardent dans les » Mémoires de Marmontel, et j'en ai conservé un mal d'esto- » mac affreux. » J'ai cherché, Monsieur, les passages dont » Grétry était affecté et je vais y répondre. Je ne suis pas » comédien, mais je suis parfaitement du secret de la comédie.

» Marmontel lui reproche son ingratitude après l'avoir fait » connaître. Il est de mauvaise foi, car Grétry ne l'a pas aban- » donné. Il avait d'abord composé six morceaux du *Connais-* » *seur*, qui fut refusé et comme Marmontel le dit lui-même ; » mais ce qu'il ne dit pas, le voici : il fit *les Statues* en quatre » actes. Grétry, ne doutant pas que ce poème ne fût reçu, en fit

» deux actes, qu'il jeta ensuite au feu, le poème ayant été » refusé après deux échecs. Marmontel fit *le Mari Sylphe ;* même » refus de la part des comédiens ; il fit *Sigisbé*, qui eut le » même sort. Alors Marmontel se fâche, dit que les comédiens » sont des ignorants, des bêtes, annonce à tout le monde qu'il » ne veut plus rien faire pour eux. C'est alors que Grétry tra- » vailla avec d'Hel et Sedaine. Il est clair qu'il ne fut point » ingrat envers Marmontel. Il dit dans un autre endroit que » les musiciens ont la fatuité de croire qu'ils peuvent faire de » bonne musique sur de mauvaises paroles et que Grétry (avec » de l'esprit) la possède au suprême degré. Ouvrez, Monsieur, » les *Essais sur la musique* de Grétry ; dix fois, il dit le con- » traire, et dix fois il exalte les talents de Marmontel, auquel » il ne cesse de manifester sa reconnaissance. A quoi donc » attribuer cette tiédeur pour Grétry, avec qui il a eu tant de » succès, et cette chaleur pour Piccinni, jusqu'à faire un poème » à sa louange ? N'en doutons pas, c'est que la musique de » Grétry a été préconisée dans les journaux, dans la *Corres-* » *pondance* de La Harpe, et toujours elle a été regardée comme » supérieure aux paroles. Dans une épître, Rhulières a dit :

Mais comme un faible enfant bronchant dans la carrière,
Il fit choix de Grétry pour tenir sa lisière.

» Lorsqu'on donna *Zémire et Azor*, le public disait : « La » musique est *la belle* et le poème est *la bête.* » On avait tort, » peut-être, mais le musicien n'en était pas responsable. Avec » Piccinni, Marmontel jouit de plus d'égalité ; excepté *Didon* » qu'on donne rarement, aucun de leurs ouvrages n'est resté » au théâtre. Ah ! Monsieur Marmontel, fallait-il en imposer » ainsi sur le bord de votre tombe ? fallait-il dans le cours de » vos Mémoires flétrir l'âme de cent et cent personnes qui ne » peuvent plus donner de larmes à vos cendres ?

» J'ai l'honneur de vous saluer, HOFFMAN.

» *P. S.* J'oublie de vous dire que Marmontel se ravisa après » quelques années. Il fit *le Dormeur éveillé* pour le Théâtre-Ita-

» lien. Il fut reçu avec acclamation; Clairval s'écria : « Quelle
» musique notre Grétry va faire là-dessus! » Marmontel se
» leva gravement et dit : « C'est le grand Piccinni qui fait la
» musique. — Tant pis pour vous, Monsieur! » dit une petite
» voix de femme qui était derrière les rangs. Après deux ou
» trois représentations, on sait que le Dormeur ne se réveilla
» plus [1]. »

Nous voici suffisamment éclairé en ce qui concerne la rupture des relations de Marmontel et Grétry; il nous reste à raconter des ennuis du même genre éprouvés par le musicien à propos d'autres pièces, et l'on verra que nous aurions pu intituler ce chapitre : Tribulations d'un compositeur malheureux. — Au moment (1777) où les comédiens italiens refusaient *les Statues* de Marmontel, dont Grétry avait déjà composé deux actes, ils repoussaient aussi une pièce que leur présentait l'artiste et qui n'était autre que ce *Midas,* destiné à obtenir plus tard un si grand succès [2]; en 1776, Grétry s'occupait d'une partition de *Pygmalion,* dont les paroles étaient de du Rozoy, et il y travaillait avec tant d'ardeur qu'il l'emportait avec lui dans son voyage à Liège, pour ne point la perdre de vue [3]; ce fut encore un travail inutile : pour des causes aujourd'hui inconnues, le maître n'acheva point ce *Pygmalion,* qui fut représenté à Paris en décembre 1780 avec de la musique de Bonesi.

En 1778, Grétry composait pour l'Académie royale de musique une tragédie lyrique, *Iphigénie en Tauride,* que le poète Guillard lui avait confiée, après l'avoir offerte à Gluck sans pouvoir la lui faire accepter. Le travail de Grétry était

[1] Cette lettre d'Hoffman a été insérée par Fayolle en 1805 dans le Recueil intitulé *Les quatre saisons du Parnasse;* M. Paul Lacroix (bibliophile Jacob) l'a publiée de nouveau dans le numéro du 1er août 1864 de l'*Amateur d'autographes*, revue historique et biographique fondée par G. Charavay; troisième année, n° 63, pp. 229-230.

[2] La Harpe, *Correspondance littéraire,* t. II, p. 114.

[3] Ch. Piot, ouvrage cité, pp. 424-425.

probablement déjà fort avancé quand Gluck se ravisa et reprit le poème. Ce fut pour l'artiste liégeois un amer désappointement, dont on trouve l'expression dans ce fragment d'une lettre adressée à Guillard :

« M. Gluck, de son côté, nourrissait mon espoir par un éloi-
» gnement marqué pour le travail et par son apparente réso-
» lution de ne pas se charger de votre ouvrage, en m'exposant
» souvent les causes qui le déterminaient à cette renonciation ;
» la veille même de son départ [à la fin de février 1778], je fus
» immédiatement après vous lui renouveler le témoignage de
» tout mon attachement et de mes sincères regrets de le voir
» partir. Eh bien, Monsieur, il eut la cruauté de ne point
» détruire mon erreur et de me protester de nouveau qu'il
» ne se chargerait pas de votre *Iphigénie*. M. Gluck pendant
» huit mois me provoqua au sommeil, et durant ce temps, je
» fus bercé d'un songe flatteur, je ne m'attendais pas à mon
» réveil de me voir frustré d'un bien qui semblait m'appar-
» tenir et que je devais tenir de son honnêteté et de sa délica-
» tesse [1]. »

La même année, à propos d'une autre tragédie lyrique, *Andromaque,* ce furent des contrariétés et des déceptions d'un nouveau genre. Dans son numéro du 19 mai 1778, sous la rubrique *Académie royale de musique*, le *Journal de Paris* disait : « On prépare actuellement à ce spectacle la tragédie » d'*Andromaque*, musique de M. Grétry. » Dès le lendemain, le directeur de l'Opéra, de Vismes, reçut des comédiens français une lettre à laquelle il ne s'attendait guère et qui vint interrompre désagréablement les répétitions du nouvel ouvrage. En date du 20 mai 1778 on lui écrivait :

« Les comédiens français ordinaires du roi, informés que
» l'on prépare à l'Opéra un ouvrage sur le sujet d'*Andromaque,*
» sujet qui appartient à tout le monde, ont droit d'être inquié-

[1] *L'amateur d'autographes,* août 1867, sixième année, p 257. — Desnoiresterres, *La musique française au XVIIIe siècle, Gluck et Piccinni*, in-8°, p. 254. La lettre de Grétry à Guillard n'a pas été publiée en entier.

» tés du bruit qui court que, soit pour épargner de l'ouvrage à
» l'auteur des paroles, soit que les vers de Racine paraissent
» meilleurs que ceux qu'on ferait aujourd'hui, soit enfin qu'ils
» aient frappé à juste titre le génie de M. Grétry, l'on a pris les
» vers entiers de la tragédie de Racine et peut-être les scènes
» pour faire l'ensemble de cet ouvrage. Dans cette incertitude
» la Comédie-Française ne peut rien faire de mieux que de
» s'adresser à vous-même pour savoir au juste ce qui en est;
» vous n'ignorez certainement pas, Monsieur, à quel point les
» propriétés sont respectables; que nos pièces ne peuvent pas
» plus appartenir au théâtre de l'Opéra que les airs de l'Opéra
» n'appartiennent à la Comédie-Française. Les comédiens fran-
» çais ordinaires du roi, résolus à ne se point laisser dépouiller
» de leurs ouvrages, croient devoir, par respect même pour le
» public, ne point attendre que cet opéra soit représenté pour
» former leur opposition légale; en conséquence, Monsieur,
» c'est à votre probité qu'ils font la demande qui doit servir
» de base à leur conduite; c'est d'elle qu'ils attendent une
» réponse précise qui les instruira si, dans l'opéra d'*Andro-*
» *maque,* qui est annoncé et que l'on répète, il y a des vers
» ou des scènes de Racine.

» Signé : d'Auberval, Molé, Dazincourt, Augé, Monvel [1]. »

De Vismes, en répondant le 21 mai aux comédiens français, fut bien forcé de leur avouer que « l'auteur des paroles n'avait » pas eu d'autre dessein que d'arranger la tragédie de Racine » aux convenances du théâtre de l'Opéra ; » mais il leur rappelait que cette question avait déjà été débattue par eux, un mois auparavant, dans une de leurs assemblées, en présence des intendants des menus et des gentilshommes de la chambre, et qu'ils avaient décidé de ne former aucune opposition à la représentation d'*Andromaque*. Cependant la lettre qu'il venait de recevoir ne laissait pas que de l'inquiéter, et nous pouvons penser qu'elle devait fortement contrarier Grétry. La chose prit une apparence plus sérieuse très peu de jours après : le 26 mai,

[1] Archives nationales, ancien régime, $O^1 625$.

les comédiens français firent signifier à de Vismes, par ministère d'huissier, une opposition formelle aux représentations et répétitions d'*Andromaque*. Le directeur de l'Opéra, qui avait fait de nombreuses dépenses pour cette pièce et qui comptait beaucoup sur son succès, se hâta de prévenir son avocat et d'écrire au Ministre d'État : « Je vous supplie, Monseigneur, » de vouloir bien donner vos ordres le plus tôt qu'il sera pos- » sible afin que rien ne puisse plus arrêter la représentation » d'un ouvrage que le public attend et qui m'est d'autant plus » nécessaire dans ce moment-ci que la révolution que la nou- » velle musique a produite vient d'anéantir le répertoire im- » mense dont l'Académie était en possession ». En même temps, dans un mémoire plus développé, de Vismes demandait que son affaire fût évoquée au conseil du roi, mais qu'il lui fût d'abord permis « par provision » de représenter *Andromaque*, « attendu que toutes les dépenses des décorations et des » habits sont faites, que la pièce est apprise, sue et en état » d'être donnée au public qui l'attend ». Il faisait valoir dans son mémoire la différence totale du genre des deux spectacles, le droit qu'ont les auteurs de choisir leurs sujets dans l'histoire ou dans la fable : il rappelait que l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck était une adaptation de la tragédie de Racine et qu'elle avait été représentée sans opposition ; enfin son ressentiment contre le Théâtre-Français se traduisait par des plaintes sur ce que les comédiens n'avaient pas le droit d'entretenir, ainsi qu'ils le faisaient, un orchestre et un corps de ballet [1]. En marge de cette pièce, une autre main, sans doute celle du Ministre, écrivit : « Rien à faire, la sommation ne » doit arrêter en rien ». On doit croire que ce ne fut point l'avis du conseil du roi, car les comédiens français parvinrent à empêcher la représentation d'*Andromaque*; l'opéra ne fut joué qu'en 1780, ainsi que nous le verrons plus tard, et de Vismes en fut pour ses frais de décors et de répétitions. Quant à Grétry, qui avait eu l'espoir de donner cette année

[1] Archives nationales, ancien régime, $O^1 625$.

à l'Académie de musique *Iphigénie en Tauride* et *Andromaque*, il dut se contenter d'y faire jouer *les Trois âges de l'opéra.*

C'était une pièce de circonstance que de Vismes lui avait demandée au moment où il fut nommé directeur de l'Opéra, et dont les paroles étaient de son frère, de Vismes de St-Alphonse. La représentation donnée le 27 avril 1778 précéda de quelques semaines l'affaire d'*Andromaque.* Par les *Trois âges de l'opéra,* le librettiste entendait représenter les trois styles qui s'étaient succédé depuis un siècle dans la musique française, et qui se personnifiaient en Lully, Rameau et Gluck. Les deux premiers de ces maîtres paraissaient entourés des principaux personnages de leurs pièces ; Melpomène était destinée à représenter Gluck. Grétry avait eu pour tâche d'encadrer et de rejoindre l'un à l'autre des morceaux empruntés à ces artistes. *Les trois âges de l'opéra,* intitulés : Prologue en un acte, n'eurent point de succès [1], et Bachaumont les qualifie de « Pot-pourri » détestable » [2]. Le *Journal de Paris* en ayant rendu compte d'une manière flatteuse, en disant que le musicien avait « parfaitement réussi » et que la partition prouvait « combien ce célèbre artiste est sensible aux beautés qu'il rencontre, même dans les ouvrages de ses contemporains [3] », Grétry adressa aux rédacteurs une lettre de remercîments qui fut publiée le 9 mai :

« Permettez, Messieurs, que je me félicite d'avoir jusqu'à » ce jour obtenu votre suffrage sur les différentes productions que j'ai publiées. Il me serait encore plus doux de » les mériter. Je vous dois en particulier des remercîments » d'avoir bien voulu rendre justice aux sentiments qui m'ont » fait entreprendre la musique des *Trois âges de l'opéra.*

» Quelques personnes me reprochent, dit-on, de m'être

[1] Ils obtinrent onze représentations, suivant les programmes des spectacles du *Journal de Paris.*

[2] *Mémoires secrets,* t. XI, p. 247.

[3] *Journal de Paris* du 28 avril 1778, n° 118.

» occupé de cet ouvrage du moment. Mais lorsqu'il s'agissait
» de la gloire de l'art que je cultive, pouvais-je refuser mes
» efforts pour y contribuer, et n'était-ce pas une heureuse
» occasion de payer mon tribut d'admiration au génie et aux
» talents de ces illustres artistes, sur le théâtre même de leur
» renommée?

» J'ai l'honneur d'être, etc. GRÉTRY [1] ».

II.

L'année 1778 fut une des plus fécondes de la carrière de Grétry; on ne compte pas moins de quatre ouvrages nouveaux de ce compositeur représentés pendant cet espace de temps sur les théâtres de Paris : *Matroco,* le 23 février; *les Trois âges de l'opéra*, le 27 avril; *le Jugement de Midas*, le 27 juin; *l'Amant jaloux,* le 23 décembre. Le succès de ces deux dernières pièces le dédommagea enfin de ses ennuis multipliés, de ses travaux perdus et de l'échec de *Matroco*, dont nous devons d'abord nous occuper.

Ce « drame burlesque » de Laujon était bien la plus singulière invention qu'un poète pût offrir à un musicien, et Grétry ne le mit point en musique par goût, mais par complaisance pour la cour [2]. *Matroco* fut composé et exécuté tout d'abord à Chantilly, chez le prince de Condé [3], et représenté ensuite à Fontainebleau, devant le roi, le 21 novembre 1777 [4]. A Chantilly, la pièce avait cinq actes : sous prétexte que « les plus courtes folies sont les meilleures », on la réduisit en quatre actes pour la cour [5]. Louis XVI, qui aimait tant les

[1] *Journal de Paris* du 9 mai 1778, n° 129. — La partition des *Trois âges* ne fut pas gravée.

[2] GRÉTRY, *Essais,* t. I, p. 294.

[3] *Mémoires secrets,* t. XI, pp. 144, 145.

[4] *Journal des théâtres,* n° 27, décembre 1777, p. 56.

[5] *Courrier de l'Europe,* 25 novembre 1777.

farces italiennes, se montra fort satisfait de la bizarre élucubration de Laujon, et déclara que jamais opéra ne l'avait autant diverti [1]. Paris, connaissant ce jugement — qui avait naturellement entraîné un grand succès à la cour, — se montrait fort désireux de connaître le nouvel ouvrage; Grétry ne se souciait guère de le laisser représenter à la Comédie-Italienne [2]. Il y parut cependant le 23 février 1778, et le public, tout au rebours du roi, le trouva très ennuyeux; la première représentation, à laquelle assista la reine, ne fut point suivie de beaucoup d'autres; *Matroco*, joué six ou sept fois avant la clôture de Pâques, ne fut pas repris à la réouverture [3]. Grétry, mécontent de sa partition, la brûla, et nous ne pouvons plus nous faire une idée de *Matroco* que par le livret de Laujon et par les jugements des contemporains.

« L'auteur de ce drame burlesque n'a eu d'autre but que
» celui de travestir les héros et les héroïnes des poèmes et des
» romans de chevalerie.

» Dans les tableaux variés que présentent les ouvrages de ce
» genre il a choisi les incidents qui prêtent le plus à la plai-
» santerie, pour la faire ressortir de la pompe même du spec-
» tacle. Les cérémonies et sacrifices magiques, les métamor-
» phoses, les désenchantements, les délivrances de chevaliers,
» leurs combats avec les géants et les nains, les attaques et
» brisements de tours sont les principaux objets que l'on a
» réunis dans un même sujet, pour les présenter sous le
» masque de la Parodie... L'on jugera sans peine que l'on
» s'est occupé de donner un spectacle de plaisanteries et non
» pas d'intérêt. Aussi a-t-on affecté dans cette folie dramatique
» de mêler aux différents morceaux de musique les refrains

[1] *Mémoires secrets,* t. XI, pp. 144, 145. — Dans les registres de dépenses de la cour, au moment du voyage à Fontainebleau, on trouve une gratification de 1,000 livres « au sieur Grétry, auteur de *Matroco* », et une indemnité de 575 livres 5 sous pour ses déboursés. (Archives nationales, O¹2938.)

[2] *Mémoires secrets,* loc. cit. — Grétry, *Essais,* t. I, p. 294.

[3] *Journal de Paris,* 1778, aux programmes des spectacles.

» d'airs et de vaudevilles qui leur servent de contrastes et
» souvent même de parodies [1]. »

C'est ainsi que Laujon s'exprime dans l'avertissement de son livret, et pendant toute la durée de la pièce il oblige le compositeur à mélanger d'une manière grotesque des airs populaires avec des thèmes nouveaux, faisant ainsi de la partition entière une succession de rébus et de charades.

« Les musiciens, dit Grétry, sentirent combien de difficultés
» j'avais eu à vaincre pour former un ensemble de ces anciens
» airs et d'une musique nouvelle; mais qu'espérer de cette
» manière de composer en logogriphes? Les airs connus de
» nos vaudevilles sont presque tous triviaux, et il aurait fallu
» faire un rapprochement tel qu'ils ne fissent qu'un seul corps
» avec des airs noblement exagérés [2]. »

On doit pourtant regretter que le maître ait détruit sa partition; il eût été très curieux de voir comment il s'était acquitté de la singulière mission que lui avait confiée le poète; et d'ailleurs, il y avait dans la musique de *Matroco* quelques morceaux entièrement nouveaux que les contemporains vantèrent : « Il y a dans la musique, dit Grimm, des choses charmantes,
» entre autres un duo sur la Gazette, très neuf et très original;
» mais ce sont des beautés perdues, et l'on a regret du temps
» que M. Grétry a daigné employer pour un ouvrage aussi peu
» digne de son talent [3] ».

Grétry ne tarda pas à prendre avec un nouveau poète sa revanche de l'échec que Laujon lui avait fait éprouver. Un jour, Suard était venu lui présenter un jeune Anglais nommé Hales, dont l'esprit vif et tout français semblait tout à fait approprié au genre de l'opéra-comique; il avait écrit deux livrets, *Midas* et *l'Amant jaloux*, et venait les offrir au célèbre musicien. Ces pièces spirituelles et d'un tour nouveau séduisirent Grétry,

[1] *Œuvres choisies de P. Laujon*, t. III, pp. 1 à 77. *Matroco*: extrait de l'avertissement, p. 5. Paris, Collin et Patris, 1811.

[2] Grétry, *Essais*, t. I, pp 292, 293.

[3] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc, t. XII, p. 86.

qui les accepta. Hales maniait la prose française aussi bien, et mieux peut-être, que beaucoup d'auteurs parisiens, mais il s'avouait incapable de rimer une ariette ; il fallut donc appeler à son aide d'autres écrivains ; le soin de versifier les scènes chantées fut confié à Anseaume pour la pièce de *Midas,* et à Levasseur, simple amateur, ancien capitaine de dragons, pour *l'Amant jaloux* [1].

Lorsque Grétry eut composé la musique de la première de ces comédies, il l'offrit aux acteurs du Théâtre-Italien et aux gentilshommes de la chambre, chargés du service des spectacles de la cour ; *Midas* fut refusé par les uns et les autres ; la nationalité du poète était un motif de défiance, et ceux mêmes à qui l'on montrait sa pièce ne pouvaient croire qu'un Anglais écrivît si correctement en notre langue.

Grétry fréquentait, avec d'autres artistes, le salon de Mme de Montesson ; on sait que cette femme distinguée, peintre de fleurs, auteur, poète, actrice charmante, musicienne agréable, avait épousé secrètement, en 1773, du consentement du roi, le duc d'Orléans. Ses salons du Palais-Royal étaient le rendez-vous d'une société brillante, attirée par le charme de la marquise et par l'affabilité du duc. Grétry ayant parlé un soir de son opéra de *Midas,* que refusaient les comédiens, le duc exprima le désir de l'entendre ; on fit en sa présence une lecture du poème, et dans les premiers mois de 1778 il fut représenté avec la musique de Grétry sur le théâtre de Mme de Montesson, qui se chargea elle-même du rôle de Chloé. On avait invité à cette soirée les comédiens italiens ; ils semblèrent conserver d'abord toutes leurs préventions, mais cependant ne tardèrent pas beaucoup à mettre à l'étude le nouvel opéra-comique.

Il fut répété sous le titre des *Oreilles de Midas* [2], et représenté sous celui du *Jugement de Midas,* le 27 juin 1778 ; quelques jours après, le 3 juillet, les acteurs se transportèrent

[1] Grétry, *Essais,* t. I, pp. 298 et suiv.

[2] *Journal de Paris,* 8 juin 1778.

à Versailles pour l'exécuter devant le roi et la reine. Les critiques qui s'élevèrent à la cour à propos de cet ouvrage donnèrent lieu à un quatrain de Voltaire, que Mme Denis, la nièce du poète, remit au compositeur :

La cour a dénigré tes chants
Dont Paris a dit des merveilles;
Grétry, les oreilles des grands
Sont souvent de grandes oreilles [1].

A Paris, le succès avait été très vif, et Grétry, chaleureusement demandé à la fin du spectacle, avait dû paraître et saluer ; l'auteur des paroles, appelé en même temps, s'esquiva, et Narbonne, un des acteurs, vint apprendre au public son nom étranger [2] : il s'écrivait Hales, se prononçait Hèle ; en le répétant, on en fit d'Hèle, d'Hel, Dhell ; l'orthographe en est on ne peut plus variable dans les recueils du temps.

Le sujet du *Jugement de Midas* était tiré d'une pièce anglaise ; il mettait en scène d'une manière comique et presque bouffonne Apollon, Pan et Marsias, se disputant le prix du chant devant le tribunal de Midas, que d'Hèle transforme en bailli de village. Grétry, s'emparant de cette donnée, plaça dans sa partition une satire piquante de l'ancien style musical français, et

[1] Il existe trois versions de ce quatrain; celle-ci est donnée par Grétry dans ses *Essais;* c'est, croyons-nous, la seule exacte. La deuxième a été publiée par M. Vander Straeten dans sa brochure sur *Voltaire musicien :*

La cour a sifflé tes talents,
Paris applaudit tes merveilles.
Grétry, etc.

La troisième est citée par M. A. Houssaye, dans sa *Galerie du XVIIIe siècle,* t. IV :

Nos seigneurs ont sifflé tes chants
Dont Paris a dit des merveilles.
Grétry, etc.

M. Houssaye écrit que *le Jugement de Midas* « fut sifflé par les grands seigneurs sur le théâtre de Mme de Montesson » (ouvrage cité, t. IV, p. 373). C'est une erreur : l'opéra ne fut sifflé ni au Palais-Royal, ni à la cour.

[2] *Journal de Paris* du 28 juin 1778, n° 179.

en caractérisant chaque rôle d'une manière distincte, il fit de Pan la personnification complète du vieux et vulgaire vaudeville, et de Marsias la caricature spirituelle du chant classique de grand-opéra ; il n'était pas fâché de se moquer un peu de cette manière affectée et surannée dont ses airs de *Céphale et Procris* avaient eu à souffrir.

Le public français n'était plus assez attaché à ces antiques traditions pour se formaliser d'une si vive moquerie, et il applaudit franchement les épigrammes du musicien qui, du reste, avait répandu d'autres agréments dans les rôles d'Apollon, de Palémon et des deux jeunes filles. La pièce et la musique furent accueillies avec une égale bienveillance et, quelques jours après la première représentation, les heureux auteurs reçurent cette pièce de vers :

Honneur aux deux auteurs charmants
Qui, par une heureuse harmonie,
Ont uni leurs rares talents
Et font triompher le génie
Du mauvais goût de l'ancien temps.
De l'excellent comique, d'Hèle,
Tu viens nous montrer le tableau,
Malgré l'arrêt et le faux zèle
De plus d'un lourd Midas nouveau
Qui se proposait pour modèle.
Et toi, Grétry, des passions
Interprète et chantre fidèle,
Que tu sais bien saisir les tons
De cette langue universelle,
Dont tu charmes les nations
Attentives à tous les sons
Qu'enfante ta lyre immortelle [1] !

La presse se fit l'écho de l'opinion publique; le lendemain de la première représentation, le *Journal de Paris* disait : « Cette pièce est d'une gaieté charmante; elle a eu le plus » grand succès. Les paroles sont pleines de saillies, de finesse

[1] D'Origny, *Annales du Théâtre-Italien*, t. II, pp. 123, 124.

» et de traits d'esprit. Le dialogue en est vif et naturel. On croi-
» rait difficilement que c'est un étranger qui en est l'auteur.

» La musique est remplie d'agréments et d'ingénieuses épi-
» grammes; elle porte l'empreinte du génie de l'auteur qui
» embellit encore les productions sur lesquelles il travaille.
» On a surtout applaudi le rôle de Marsyas, qui est tout en
» chant français et dans lequel M. Grétry s'est beaucoup égayé
» aux dépens de cet ancien genre [1]. »

Quelques jours après, la même feuille ajoutait : « Quels
» éloges ne doit-on pas à la musique! Le style en est piquant
» et varié; c'est une mélodie enchanteresse : chaque caractère
» est peint des couleurs qui lui sont propres [2]. » On trouve de semblables louanges dans toutes les publications contemporaines.

Quoique les allusions et les épigrammes des rôles de Pan et de Marsyas aient fait du *Jugement de Midas* un ouvrage d'*actualité,* le temps ne lui a pas fait perdre tout son piquant; pour le public actuel, encore peu instruit, l'opéra serait énigmatique; mais le musicien familiarisé avec les procédés des écoles disparues apprécie toute la saveur de cette amusante plaisanterie. D'ailleurs, en dehors des morceaux où sont ridiculisés les défauts de la vieille école française, il y a dans cette partition des fragments du meilleur comique, et dès le commencement du premier acte, on doit citer le duo d'Apollon et de Palémon : « D'abord, je donne de bons gages », dans lequel une déclamation pleine de finesse souligne avec esprit le plaisant de la scène.

Grétry nous apprend dans l'un de ses écrits qu'il avait une prédilection toute particulière pour le livret du *Jugement de Midas* et qu'il « l'aimait au-dessus de tous les poëmes dont il avait fait la musique [3] ». On s'aperçoit de cette préférence par le soin que le musicien a mis à caractériser différemment tous

[1] *Journal de Paris* du 28 juin 1778, n° 179.
[2] *Idem* du 3 juillet, n° 184.
[3] Grétry, *De la vérité,* t. III, p. 122.

les personnages. Cependant on doit reconnaître que, dans cet opéra, l'élément comique est plus heureusement disposé que la partie purement lyrique; Apollon qui, dans la pensée des auteurs, doit faire ressortir la supériorité de la musique italienne sur la musique française, du chant large sur les méthodes conventionnelles, Apollon chante plusieurs morceaux évidemment au-dessous de ce qu'on pouvait attendre de Grétry. L'artiste lui-même s'en rendait compte et s'en est expliqué dans ses Mémoires :

« L'abbé Arnaud disait aux peintres : « Ne peignez pas le » soleil ». Je voudrais dire à mon tour aux musiciens : « Ne » faites pas chanter Apollon ni Orphée ». Les auditeurs sont » trop prévenus en faveur de ces illustres personnages de la » Fable. Les prodiges que décrivent les poètes sont un écueil » infaillible pour celui qui croira exécuter en chant ce que » leur imagination brillante a décrit. Il est en effet bien plus » aisé de raconter des miracles que de les mettre en action...

» Lorsque j'entendis, à la première répétition, l'air d'Apol- » lon : « Doux charme de la vie, divine mélodie », je ne pus » m'empêcher de dire que cet air me paraissait triste et insuf- » fisant pour le Dieu de l'harmonie, et je me confirmai de plus » en plus dans cette opinion. A la seconde répétition, d'Hèle » avait ajouté quelques mots à la prose qui précède cet air et » faisait dire à Apollon : « Je suis d'une lassitude et d'une » tristesse ! » — Fort bien, d'Hèle, lui dis-je, je vous remercie. » L'auteur des paroles, sentant que je n'avais pu atteindre à » la sublimité d'Apollon, s'efforçait, en homme d'esprit, de » le rabaisser jusqu'à moi [1]. »

L'ouverture du *Jugement de Midas* est un des plus curieux fragments de musique instrumentale qui soient sortis de la plume de Grétry; c'est un morceau de scène dans le genre pittoresque et dont le poète avait fourni le programme au compositeur :

« Le théâtre représente une plaine terminée par des mon-

[1] Grétry, *Essais*, t. I, pp. 302, 303.

» tagnes. L'ouverture, qui ne commence que quand la toile » se lève, imite le *bruit* silencieux qui annonce l'aurore; » insensiblement elle prend le caractère de l'orage. On voit les » éclairs, on entend le tonnerre, qui va toujours en augmen- » tant. Enfin, la foudre tombe avec le plus grand fracas, » et Apollon est précipité du ciel. Dans le même instant, un » pâtre qu'on aperçoit à peine dans le lointain se sauve tout » effrayé et laisse tomber son manteau ; l'ouverture reprend » peu à peu son premier caractère, en marquant davantage le » lever du soleil; Apollon sort des broussailles, où il avait été » précipité [1]. »

Apollon, comme on le voit, tombait de l'olympe sur la terre; ce fut l'occasion d'un jeu de mots qui circula dans le public : « Votre pièce, disait-on aux auteurs, tombe des nues, » il faut bien qu'elle y retourne [2] ».

La satisfaction que dut faire éprouver à Grétry le succès du *Jugement de Midas* fut troublée par une perte d'argent à laquelle il ne resta pas insensible ; une sœur du musicien avait épousé Lacombe, homme de lettres, éditeur et l'un des rédacteurs du *Mercure* ; depuis quelque temps Lacombe s'était lancé dans des opérations financières hasardeuses. Il vint un jour avec sa femme supplier Grétry de lui prêter une somme qui devait, disait-il, rétablir ses affaires et sauver son honneur; l'artiste lui confia 30,000 livres qui furent englouties dans la faillite; les deux beaux-frères se brouillèrent, et Grétry ne recouvra jamais la somme que Lacombe, revenu à une situation meilleure, se dispensa de lui rendre [3].

[1] Partition d'orchestre du *Jugement de Midas*, p. 1

[2] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. XII, p. 119.

[3] L.-V. Flamand-Grétry, *Itinéraire historique, biographique et topographique de la vallée d'Enghien-Montmorency*, précédé des Mémoires de l'auteur et de l'histoire complète du procès relatif au cœur de Grétry, etc., in-8°, t. I, pp. 78, 79. Paris, Arthus-Bertrand, 1826.

III.

La deuxième comédie due à la collaboration de d'Hèle et Grétry fut représentée à la cour, à Versailles, le 20 novembre 1778, sous le titre de : *Les fausses apparences ou l'Amant jaloux;* un mois après, le 23 décembre, la pièce était jouée et applaudie au Théâtre-Italien, avec cette distribution :

Alonzo	Clairval.
Lopez	Nainville.
Florival	Julien.
Léonore	Mme Trial.
Isabelle	Mme Billioni.
Jacinthe	Mme Dugazon.

« Nous ne connaissons point de pièce à ce théâtre d'un » aussi bon comique et dont l'intrigue soit plus heureusement » nouée, dit le *Journal de Paris ;* la musique est de M. Grétry ; » le chant, les accompagnements, tout en est agréable ; il y a » un trio dans le premier acte qu'on peut mettre à côté de tout » ce que cet artiste célèbre a fait de mieux [1]. »

La deuxième représentation fut retardée par une indisposition de Mme Dugazon, qui dut céder son rôle de Jacinthe à Mme Billioni, laquelle fut remplacée par Mme Colombe dans celui d'Isabelle. *L'amant jaloux* reparut avec ces changements d'interprétation le 9 janvier 1779.

« La suspension d'une pièce, dit encore le *Journal de Paris,* » quel qu'en soit le motif, nuit d'ordinaire à son succès ; mais » l'impression qu'avait faite cette comédie était si marquée, » que l'attente de plusieurs semaines n'a pu ralentir l'empres- » sement du public.... Du reste la cour et la ville sont parfai- » tement d'accord sur le mérite de cette pièce, où le poète et

[1] *Journal de Paris* du 26 décembre 1778, n° 360.

» le musicien semblent se disputer avec un égal succès, à qui » plaira davantage. Lundi 19 du courant (janvier 1779) elle » doit être jouée à la cour pour la troisième fois [1]. »

L'idée première de cette comédie n'appartenait point à d'Hèle; selon Grimm, il en avait pris le sujet dans une ancienne pièce anglaise, *the Wonder*, le Miracle, ou la femme qui garde un secret [2]; selon La Harpe, il l'avait emprunté à la comédie française de Lagrange *les Contretemps*, depuis longtemps disparue de la scène [3]. Mais il avait tiré de ces emprunts un parti si heureux qu'il s'était en quelque sorte substitué aux auteurs primitifs, et cela sans les faire regretter.

Dans *l'Amant jaloux*, d'Hèle offrait à Grétry une pièce d'un genre tout nouveau pour le théâtre lyrique, plus fortement intriguée qu'aucune de celles du répertoire, et remplie des effets comiques les plus favorables à la musique. L'union des deux arts est si étroite dans cet ouvrage qu'il est presque impossible de les séparer et d'apprécier l'un sans l'autre; la pièce perd beaucoup de son mérite quand on la lit sans la musique; et la musique de Grétry est tellement scénique, si bien adaptée aux paroles et aux situations, qu'on ne peut en jouir complétement si l'on essaye de la détacher de son cadre, si l'on veut la lire ou l'exécuter par fragments. *L'Amant jaloux* est bien un des opéras de Grétry les plus dignes d'être étudiés, et nous sommes tenté de nous associer à La Harpe pour placer cet ouvrage au premier rang de ceux que produisit au XVIIIe siècle l'école française d'opéra-comique :

[1] *Journal de Paris* du 11 janvier 1779, n° 11 Voici, d'après les programmes des spectacles du même journal, quelques notes sur les représentations d'ouvrages de Grétry à la cour dans les trois premiers mois de 1779; la Comédie-Italienne se transportait environ une fois par semaine à Versailles pour y jouer l'opéra. Elle y représenta, le 19 janvier, *l'Amant jaloux;* le 21, *la Fausse magie;* le 29, *le Jugement de Midas;* le 5 février, *le Tableau parlant;* le 12, *le Huron;* le 5 mars, *l'Amant jaloux* pour la quatrième fois; le 19 mars, *l'Amant jaloux* pour la cinquième fois.

[2] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot,* etc, t. XII, p. 198.

[3] La Harpe, *Cours de littérature,* t. XIV, p. 278.

« S'il fallait, dit le célèbre critique, donner le prix à l'en-
» semble le plus parfait et le plus étonnant conçu entre l'au-
» teur et le compositeur, et le plus longtemps soutenu avec
» autant de variété que de justesse, je me rangerais à l'avis de
» ceux qui ont assigné cette palme à *l'Amant jaloux*. Je préfère
» assurément le talent de Favart à celui de d'Hèle, et celui-ci,
» comme écrivain, le cède à son devancier ; mais Favart n'a
» point eu un Grétry, et grâces à tout l'esprit que ce grand
» artiste a réuni à celui de d'Hèle, *l'Amant jaloux* me paraît
» jusqu'ici le chef-d'œuvre de l'opéra-comique [1]. »

Les amateurs modernes ne connaissent plus guère qu'un morceau de ce bel ouvrage, la sérénade que Florival chante dans la coulisse, au deuxième acte, avec accompagnement de deux violons, deux mandolines et une basse, placés comme lui derrière la scène ; ce délicat motif forme un épisode du duo d'Alonzo et Léonore. Bien d'autres passages seraient encore applaudis par le public actuel s'il les voyait au théâtre : le finale du premier acte, le duo de Florival et Lopez : « La gloire » a tant d'attraits », la scène III du troisième acte : « Seigneur, » sans être trop indiscret », ont des qualités scéniques d'esprit, de verve et de naturel que le temps n'a pu altérer. Cette musique charmante et spirituelle a eu l'honneur d'être admirée, étudiée et même imitée par les plus illustres maîtres, et par le plus grand de tous, Mozart : l'auteur de *la Flûte enchantée,* non content d'avoir entendu à Paris, en 1778, plusieurs opéras de Grétry, voulut les lire et les étudier ; un jour, un de ses amis le trouva entouré des partitions de l'auteur de *Silvain*. M. V. Wilder, en comparant le finale des *Nozze di Figaro* : « Esci omai » garzon mal nato », avec celui de *l'Amant jaloux :* « Plus » d'égards, plus de prudence », a trouvé des ressemblances si frappantes de plan et même de mélodie, qu'il a été « presque » tenté de reprocher un emprunt au plus opulent et au plus » prodigue des maîtres [2] ».

[1] La Harpe, *Cours de littérature,* t. XIV, pp. 286, 287.
[2] V. Wilder, *Mozart, l'homme et l'artiste,* in-8°, p. 117. Paris, Heugel, 1880.

Toute l'admiration que nous professons pour Grétry ne nous le fera point placer à côté de Mozart ; Grétry n'a point écrit un *Don Juan ;* mais c'est un honneur pour lui d'avoir été étudié d'aussi près par l'auteur de cet immortel chef-d'œuvre, et s'il peut dire avec Alfred de Musset :

Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre,

il peut être fier aussi d'avoir vu de grands maîtres tremper leurs lèvres dans ce verre et s'inspirer de ses ouvrages.

CHAPITRE HUITIÈME.

Les Événements imprévus. — Aucassin et Nicolette. — Andromaque. — Colinette à la cour. — L'Embarras des richesses. — Second voyage à Liège.

I.

La collaboration si heureuse de d'Hèle avec Grétry ne fut pas de longue durée, et *les Événements imprévus,* comédie en trois actes, représentée à la cour, à Versailles, le 11 novembre 1779, et à Paris, au Théâtre-Italien, le 13 du même mois, fut le dernier ouvrage qu'ils composèrent ensemble. Usé par une vie désordonnée, d'Hèle mourut jeune, au mois de décembre 1780. « J'ai » dû regretter plus que personne, dit Grétry, un talent aussi » précieux. Si la mort n'eût enlevé, à la fleur de l'âge, un des » hommes de ce monde qui avait le plus de justesse dans les » idées et qui éclaircissait le mieux celles des autres, plusieurs » ouvrages, sans doute, auraient suivi de près ceux que j'ai » cités [1]. »

[1] Grétry, *Essais,* t. I, p. 326.

La pièce des *Événements imprévus*, tirée d'un ancien canevas italien, *di peggio in peggio* [1], offrait à Grétry le même genre d'intrigue que celle de *l'Amant jaloux*, et lui donnait l'occasion de composer encore quelques-uns de ces morceaux scéniques à plusieurs personnages, qu'il s'entendait si bien à faire. Le finale du premier acte : « Il faut parler », la scène VI du second acte : « Ah! d'une amante abandonnée », la scène X : « Approchons-nous tout doucement », sont des pages excellentes de musique vraiment théâtrale, dans lesquelles le chant et l'orchestre commentent et font ressortir de la manière la plus spirituelle les situations opposées où se trouvent les acteurs; dans un autre genre, l'ariette : « Ah! dans le siècle où nous sommes », et le duo de Lisette avec René : « J'aime Philinthe tendrement », sont également dignes d'éloges.

Cependant l'opéra, lors de sa première représentation, n'était pas absolument conforme à la partition d'après laquelle nous le jugeons aujourd'hui, et qui ne fut publiée qu'en février 1781 [2], après la reprise des *Événements imprévus*. Quoique l'ouvrage eût obtenu lors de sa première apparition les suffrages du public, ses auteurs l'avaient retiré pour lui faire subir des changements assez considérables; la reprise eut lieu à la Comédie-Italienne, le 12 octobre 1780, et le *Journal de Paris*, en approuvant les modifications apportées par d'Hèle dans la pièce, nous apprend que Grétry avait introduit dans sa partition cinq morceaux nouveaux : « Chacun d'eux, ajoute le » rédacteur, donne à la pièce un charme de plus [3] ».

Au moment de la première représentation, les auteurs avaient reçu ces vers signés de trois initiales, J. A. L. :

Lorsque d'Hèle et Grétry, par un accord si beau,
Raniment la gaieté de l'aimable Thalie
Et, dans leur chef-d'œuvre nouveau,
Font briller à la fois goût, esprit, art, génie,

[1] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. XII, pp. 341, 342.
[2] *Journal de Paris*, février 1781, aux annonces.
[3] *Idem* du 13 octobre 1780, n° 287. Voyez aussi l'*Almanach musical* pour 1781, pp. 135, 136.

Leurs succès bien certains, leurs talents bien connus
Ne sont pas, même pour l'Envie,
Des *Événemens imprévus* [1].

Grétry dédia sa nouvelle partition à Son Altesse Royale Monseigneur le comte d'Artois, frère du roi :

« Monseigneur, le désir que j'avais depuis longtemps de » mettre sous vos auspices un ouvrage qui eut le bonheur de » vous plaire, me rend plus flatteur encore le succès que le » public a bien voulu accorder à ce dernier fruit de mes » veilles.

» Heureux que Votre Altesse Royale permette qu'il devienne » le gage de la reconnaissance et du profond respect avec » lesquels je suis, de Votre Altesse Royale, Monseigneur, le » très humble et très obéissant serviteur, GRÉTRY. »

Au moment où mourut d'Hèle, il était chargé de composer avec Grétry un opéra pour le petit théâtre de Trianon, où la reine Marie-Antoinette jouait depuis quelques mois la comédie et l'opéra-comique, avec le comte d'Artois, le duc et la duchesse de Guiche, la duchesse de Polignac, le comte de Guiche, le comte de Vaudreuil, le comte d'Adhémar, etc. [2]. Les nobles amateurs avaient d'abord choisi des pièces du répertoire des théâtres de Paris, et dans l'automne de 1780, ils avaient représenté, en fait d'opéras, *Rose et Colas,* de Monsigny, *le Devin du village*, de J.-J. Rousseau, et *les Trois Fermiers* de Dezède ; mais ils avaient bientôt senti le désavantage de jouer des rôles écrits pour de véritables artistes, et c'est alors que d'Hèle et Grétry reçurent la commande d'un ouvrage spécialement destiné aux spectacles de Trianon, et proportionné aux voix et aux talents des princes et des grands seigneurs qui devaient l'interpréter.

« D'Hèle, nous dit Grétry, se traîna chez moi quelques

[1] *Journal de Paris* du 14 novembre 1779, n° 318.

[2] D'ARNETH ET GEFFROY, *Marie-Antoinette,* t. III, pp. 478 et suiv. Lettre de Mercy à Marie-Thérèse du 14 octobre 1780.

» jours avant sa mort; j'étais au lit à cause de mon crache-
» ment de sang; il me consola et me dit qu'il se sentait mieux
» de jour en jour, qu'il ne tarderait pas à écrire la pièce desti-
» née pour Trianon, qu'il était pressé de la finir parce qu'il
» voulait aller à Venise. D'Hèle n'écrivait rien qu'il n'eût dans
» sa tête l'ensemble de son ouvrage. J'avais remarqué à ses
» pièces précédentes que lorsqu'il me disait : « J'ai fini », il
» ne lui restait aucun doute sur les situations, ni sur la
» manière de les amener. Je puis donc être sûr que l'ouvrage
» que je regrette était absolument terminé; et, comme disait
» le grand Racine, il ne fallait plus que l'écrire. « Quel est le
» genre de votre pièce, lui dis-je? — C'est un sujet portugais et
» en quatre actes, me dit-il, vous serez content. » Cependant
» il expira peu de jours après... [1]. »

En même temps que Grétry composait avec d'Hèle *les Événements imprévus*, il écrivait avec Sedaine quatre actes intitulés *Aucassin et Nicolette, ou les Mœurs antiques*; la première représentation de cet opéra fut donnée à Versailles le 30 décembre 1779, quelques semaines après *les Événements*, et les deux ouvrages se suivirent également à une très petite distance sur le théâtre de la Comédie-Italienne; *Aucassin* fut joué à Paris le lundi 3 janvier 1780, et le lendemain le *Journal de Paris* publia cette courte note :

[1] Grétry, *Essais*, t. I, p. 332. On voit que Grétry lui-même était malade à cette époque; le *Mercure de France* du 20 janvier 1781, p. 146, contient un « impromptu sur la nouvelle de la maladie de M. Grétry », par Reynier :

Arrivé près des sombres bords,
Déjà Grétry touchait à la barque fatale,
Quand soudain la troupe infernale
Accourt au bruit de ses accords.
Mais Caron s'écria dans sa fureur brutale :
« Que viens-tu faire chez les morts?
» Rival d'Orphée, il devrait te suffire
» De soumettre la terre à tes enchantements.
» Retire-toi. S'ils écoutaient ta lyre,
» Ces malheureux oublieraient leurs tourments. »

(Par M. Reynier de la Société d'émulation de Liège.)

« Le jugement du public sur la première représentation » d'*Aucassin et Nicolette* nous ayant paru équivoque, il nous » siérait mal de prononcer définitivement sur cet ouvrage. » D'ailleurs la réputation dont jouissent les auteurs leur est » acquise par des titres si multipliés qu'elle doit nous en » imposer dans cette circonstance [1]. »

C'était poliment constater la chute du nouvel ouvrage; la deuxième représentation fut donnée le 5 janvier; la troisième, retardée selon l'affiche « par l'indisposition d'un acteur », eut lieu le 15; la quatrième, reculée sous le même prétexte jusqu'au 27, fut la dernière.

Sedaine avait pris le sujet de sa pièce dans un roman d'aventures du XIIIe siècle, *Aucassin et Nicolette*, dont le manuscrit unique, conservé à la Bibliothèque nationale, est écrit alternativement en prose et en vers. En 1756, Lacurne de Ste-Palaye avait traduit et publié ce roman en français moderne, sous le titre des *Amours du bon vieux temps*, et Sedaine s'était guidé sur sa traduction [2]. Grétry, connaissant l'origine du livret qui lui était proposé, s'était attaché à donner à sa partition un coloris ancien, par l'emploi de tournures de chant empruntées au vieil opéra français ou à la musique d'église : « L'ou- » verture d'*Aucassin*, nous dit-il, doit reculer d'un siècle ses » auditeurs [3] ». Nous reviendrons dans un autre chapitre sur les recherches de couleur locale que l'on rencontre dans plusieurs ouvrages de Grétry; en 1780, elles ne furent point comprises, et le maître nous apprend que les spectateurs de Versailles rirent aux éclats dans les endroits où le poète et le musicien avaient cru les faire pleurer; à Paris, le public ne rit point, mais s'ennuya, et trouva l'ouvrage froid et triste [4].

Deux ans après cet échec, *Aucassin* reparut à la Comédie-

[1] *Journal de Paris* du 4 janvier 1780, n° 4.

[2] Vapereau, *Dictionnaire universel des littératures*, t. I, pp. 164, 165. Paris, Hachette, 1876.

[3] Grétry, *Essais*, t. I, p. 336.

[4] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. XII, pp. 364, 365.— *Mémoires secrets*, t. XV, p. 10.

Italienne, le 7 janvier 1782 ; Sedaine s'était décidé, après beaucoup d'instances faites par les comédiens et par le musicien [1], à revoir sa pièce et à la réduire en trois actes ; Grétry retoucha sa partition et « l'enrichit de nouveaux morceaux d'une musique » enchanteresse [2]. » Ainsi transformé, cet ouvrage obtint quelque succès et fut donné treize fois avant la clôture de Pâques [3].

L'un des fragments les plus justement applaudis en 1780 et en 1782 est la scène des sentinelles au deuxième acte ; deux soldats montant la garde au pied de la tour où l'on a enfermé Aucassin, s'éloignent et se rapprochent plusieurs fois l'un de l'autre, renouant et interrompant leur dialogue ; l'alternative de leur marche et de leur chant produit une scène originale, ingénieuse, et traitée musicalement d'une manière très fine.

La reprise d'*Aucassin et Nicolette* nous a entraîné un peu au delà de l'année 1780, à laquelle il nous faut revenir pour voir enfin paraître à l'Opéra cette partition d'*Andromaque* entièrement terminée depuis deux ans, et dont les comédiens français avaient empêché la représentation en 1778 [4]. Comment l'autorisèrent-ils en 1780 ? Il est probable qu'une décision ministérielle intervint pour permettre à l'Opéra de donner l'ouvrage de Grétry : cependant le moment n'était plus aussi favorable pour son apparition. En 1778, Gluck régnait seul à l'Académie de musique, mais il semblait possible de se faire une place à côté de lui, en interprétant la tragédie lyrique dans un sens un peu différent : « Je ne croyais pas, dit Grétry, ajouter un » degré de perfection à l'art lorsque je fis la musique de la » tragédie d'*Andromaque ;* c'était plutôt un essai que je voulais » faire de ce genre qu'une prétention d'en étendre les limites » au delà de ce qu'avait fait Gluck. Je faisais cependant ce rai- » sonnement et je disais : Corneille a fait des tragédies pleines » de vigueur ; mais ces chefs-d'œuvre ne nuisirent pas à ceux » que Racine fit ensuite. Le poème d'*Andromaque* exige une

[1] *Mémoires secrets,* t. XX, pp. 14, 15.

[2] *Journal de Paris* du 8 janvier 1782, n° 8.

[3] *Idem* de janvier à mars, au programme des spectacles.

[4] Voyez ci-dessus pp. 121 à 124.

» profonde sensibilité, que Gluck, trop énergique, ne pouvait
» point avoir. C'était dans l'espoir de lui être supérieur dans
» cette partie, et parfaitement persuadé que je lui serais infé-
» rieur en force, que j'ai entrepris cet ouvrage [1]. »

La place que Grétry espérait conquérir en 1778 n'était plus vacante en 1780 : Piccinni était arrivé à Paris, et les adversaires de Gluck, Marmontel à leur tête, en l'opposant sans cesse au maître allemand, avaient engagé la fameuse querelle ; ils exaltaient chaque jour le chant pur et suave, la sensibilité du maître italien, ils l'appelaient le Racine de la musique et lui décernaient précisément les louanges que Grétry comptait mériter. L'auteur de *Silvain* ne vit pas arriver Piccinni sans éprouver une vive contrariété, et soit par dépit, soit par sympathie pour Gluck, ou bien parce qu'il craignait de mécontenter ses amis les Gluckistes, il s'abstint de faire visite au compositeur napolitain ; ce fait fut d'autant plus remarqué qu'en général les artistes français s'étaient empressés de se présenter chez leur confrère étranger ; Galiani, l'ami, l'admirateur fervent de Piccinni, s'indigne de la conduite de Grétry, et il écrit à Marmontel : « S'il m'arrivait encore, comme jadis, de l'appeler
» *le bon Liégeois,* rayez vite l'épithète, ce serait un *lapsus*
» *calami* [2]. »

On reconnaît aussi la rancune des Piccinnistes dans leurs comptes rendus d'*Andromaque*. L'ouvrage de Grétry avait été joué à l'Académie royale de musique le mardi 6 juin 1780 ; Grimm en parle dans sa correspondance du même mois :
« La musique, dit-il, est de Grétry, mais dans la manière du
» chevalier Gluck ; peu de chant, beaucoup de récitatifs et des
» chœurs sans nombre [3] ». La Harpe est plus excessif : « A
» l'exception de quelques airs de danse, il n'y a rien qu'un
» bruit monotone et criard, et tous les défauts de Gluck sans
» y joindre ce qui les rachète jusqu'à un certain point, c'est-

[1] Grétry, *Essais,* t. III, p. 87.
[2] Galiani, *Correspondance,* t. II, pp. 291, 292. Paris, 1818.
[3] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot,* etc., t. XII, p. 402.

» à-dire des morceaux d'expression et l'entente des effets du » théâtre... Grétry, qui a vu que le bruit réussissait à Gluck, » a voulu en faire encore davantage; en conséquence il a ima- » giné de mettre sur le théâtre un chœur presque continuel [1]. »

Ce qui contribuait beaucoup à l'indignation de ce parti, c'est que le poème d'*Andromaque*, calqué sur la tragédie de Racine, n'avait point été arrangé par Marmontel, le fournisseur habituel de Piccinni, le réparateur attitré des opéras de Quinault; un provincial, un Lyonnais, nommé Pitra, s'était chargé de cette adaptation. Son livret fut vivement critiqué par les spectateurs de la première représentation, et l'effet général du poème et de la musique fut complétement défavorable; on lit dans les *Mémoires secrets* : « Il faudrait une véritable conver- » sion du public pour que cet opéra reprît faveur dans la » suite [2] ». Le lendemain, il fallut que les auteurs se remissent à l'ouvrage, et dès la seconde représentation, Pitra introduisit plusieurs changements dans les paroles [3]. Leur travail ne fut pas inutile, et malgré les clameurs des Piccinnistes, malgré les critiques adressées au poète par les gens de tous les partis, malgré les protestations des admirateurs de Racine [4] qui s'indignaient de voir mutiler, « déraciner », disait-on [5], un de ses chefs-d'œuvre, le succès de l'opéra d'*Andromaque* sembla s'affermir. On rendit justice aux efforts qu'avait faits Grétry pour modifier son style et l'approprier à un genre nouveau pour lui, et les morceaux les plus applaudis en 1780 sont précisément ceux qu'on distingue aujourd'hui à la lecture : « Le » rôle d'Andromaque, disait le *Journal de Paris*, est celui » qui paraît réunir le plus de suffrages. Le musicien lui a » donné et lui laisse jusqu'à la fin le style qui convient au

[1] La Harpe, *Correspondance littéraire*, t. III, pp. 107, 108.

[2] *Mémoires secrets*, t. XV, p. 200.

[3] *Journal de Paris* du 10 juin 1780, n° 162. — La reine, la comtesse d'Artois et Mme Élisabeth assistèrent à la sixième représentation, le 20 juin.

[4] Le *Mercure de France*, juin 1780, pp. 182 et suiv., critique la confusion des genres et l'introduction de la tragédie française à l'Opéra.

[5] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. XII, p. 402.

» caractère sous lequel Racine nous a représenté cette femme » intéressante [1]. » En comparant ce jugement avec la partition, on l'approuve; dans la scène V du premier acte, cette phrase touchante de la veuve d'Hector : « Laissez une tremblante mère », dans son duo avec Pyrrhus, dans la mélodie qu'elle chante au deuxième acte : « Je te laisse ce gage de mon amour et de ma foi », dans la scène I du troisième acte, auprès du tombeau d'Hector, le compositeur semble s'être imprégné de la poésie de Racine. De tous les personnages de l'opéra, Andromaque est celui qui se rapprochait le plus du tempérament de Grétry, et c'est aussi celui qu'il avait étudié avec le plus de soin; pour le mieux caractériser, il lui avait en quelque sorte consacré certains instruments de l'orchestre, les flûtes, dont le timbre doux accompagnait harmonieusement presque toutes ses phrases. On applaudissait dans les autres rôles quelques belles pages : le caractère d'Oreste était difficile à présenter au public de l'Opéra, encore sous l'impression des beautés tragiques que Gluck avait répandues sur le même personnage; les chœurs, très nombreux dans cet opéra, où ils remplacent les confidents de la tragédie, sont traités avec un grand souci de l'expression dramatique. Dauberval, qui avait réglé les ballets, imagina de faire exécuter au deuxième acte une danse pyrrhique, dont la couleur antique devait singulièrement contraster avec la gavotte et la gigue qui la suivent. Chantée par Mlle Levasseur (Andromaque), Mlle Duplant (Hermione), Legros (Pyrrhus) et Larrivée (Oreste), dansée par Gardel, Dauberval, Vestris, père et fils, les demoiselles Heinel, Peslin et Théodore, la tragédie lyrique de Pitra et Grétry obtint quinze représentations du 6 juin au 6 août [2]. A cette époque, et sur la demande du compositeur [3], *Andromaque* fut retirée; on la

[1] *Journal de Paris* du 8 juin 1780, n° 160.

[2] *Journal de Paris*, aux programmes des spectacles; Th. de Lajarte, *Catalogue de la bibliothèque musicale de l'Opéra*, t. I, p. 317.

[3] Archives nationales, O¹632 Compte que le comité de l'Opéra rend au ministre sur ce qui s'est passé dans son assemblée du mercredi 2 août 1780. « M. Grétry ayant demandé par une lettre écrite au comité qu'*Andromaque*

reprit le 13 octobre, et jusqu'au 21 novembre elle fut donnée six fois [1], puis les auteurs la retirèrent de nouveau pour y faire des changements considérables dont nous parlerons un peu plus loin [2].

Publiée en février 1781 [3], la partition d'*Andromaque* fut dédiée par Grétry à Mme la duchesse de Polignac, la favorite de la reine :

« Madame, c'est à la plus sensible des mères que je devais » présenter *Andromaque ;* puissent ses accents répondre à ceux » de votre cœur, et devenir par cet heureux accord le prix le » plus honorable de mon travail et de mes veilles.

» Je suis avec respect, Madame, votre très humble et très » obéissant serviteur, GRÉTRY. »

Cependant il est probable qu'à cette époque Grétry et Pitra s'étaient déjà remis au travail, et qu'ils préparaient leur ouvrage pour une reprise. Dans son premier projet de livret, Pitra avait changé le dénouement de la tragédie de Racine, et s'était efforcé de reporter l'intérêt sur Astyanax, pour donner plus de mouvement à l'opéra et surtout aux chœurs du troisième acte ; mais par respect pour le chef-d'œuvre du grand poète français, le musicien et le librettiste avaient renoncé à

fût retirée, nous avons pensé que le ministre verrait avec plaisir que nous remissions *Roland.* »

[1] *Journal de Paris ;* TH. DE LAJARTE, *Catalogue,* t. I, p. 317.

[2] Voici, pour les lecteurs curieux de connaître avec plus de détails les jugements portés sur *Andromaque* en 1780, l'indication de quelques sources à consulter : *Journal de Paris* du 8 juin, n° 160, article de quatre colonnes sur cet opéra ; — *Mercure de France* du 24 juin 1780, pp. 182 à 190. — *Journal de Paris* du 18 juillet, n° 200, Lettre d'un vieil amateur de l'Opéra aux auteurs du journal, signée Silvanus ; c'est une réponse au *Mercure ;* — *Lettre à Madame d'A*** sur Andromaque,* dans les *Annales dramatiques ou Dictionnaire général des théâtres,* t. I, pp. 275 à 280, publiées à Paris, 1808 et suiv. — *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot,* etc., édit Tourneux, t. XII, pp. 402 à 405.

[3] *Journal de Paris,* février 1781, aux annonces.

cette combinaison [1]; ils y revinrent d'un commun accord en 1781, et laissant les deux premiers actes à peu près tels qu'à l'origine, ils modifièrent totalement le troisième. L'ouvrage ainsi remanié fut donné à l'Académie royale de musique le mardi 15 mai 1781.

Les changements introduits par les auteurs furent hautement approuvés [2], et les éloges du public et des critiques semblaient présager un véritable succès lorsqu'un désastre inattendu vint ruiner les espérances des auteurs et du théâtre : le 8 juin 1781, après une représentation d'*Orphée*, de Gluck, et d'*Apollon et Coronis*, de Rey, le feu se déclara dans la salle de l'Opéra avec une violence extrême; les acteurs, encore dans leurs loges, parvinrent à se sauver; Mlle Guimard dut la vie au courage d'un machiniste et douze personnes périrent dans les flammes. Malgré de généreux efforts, on ne put arrêter les progrès de ce terrible incendie, et l'on dut se borner à préserver les bâtiments menacés du Palais-Royal [3]. *Andromaque* avait eu depuis le 15 mai quatre représentations [4]; les acteurs étaient les mêmes qu'à l'origine, sauf Mlle Laguerre, qui remplaçait Mlle Levasseur dans le rôle d'Andromaque [5].

[1] *Journal de Paris* du 15 mai 1781, n° 135

[2] *Mercure de France*, 26 mai 1781, pp. 184-188. — *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. XII, p. 526. — *Journal de Paris* du 16 mai 1781, n° 136.

[3] Voyez les journaux du temps et l'ouvrage de M. Albert de Lasalle, *Les treize salles de l'Opéra*, in-18, pp. 126 et suiv. Paris, Sartorius, 1875.

[4] Les 15, 18, 22 et 25 mai. Voyez le *Journal de Paris*. La recette de ces quatre représentations fut de 9,530 livres. Archives nationales, O¹635.

[5] Les cartons de l'Opéra aux Archives nationales contiennent une foule de pièces relatives à l'incendie de ce théâtre; l'une d'elles nous donne d'assez curieux détails sur les costumes des acteurs d'*Andromaque* : c'est « l'état des » plumes et panaches que le sieur Donnebecq est obligé de fournir à l'Opéra, » avec celui de celles qui y ont été brûlées lors du dernier incendie ». On y voit que Lainez, dans le rôle de Pyrrhus, portait « un bouquet de quinze plumes » blanches et une aigrette noire », d'une valeur de 188 livres; Larrivée (Oreste) « un panache à la romaine de dix-sept plumes blanches avec une » aigrette noire », de 212 livres; Gardel, dansant dans le ballet, « un bouquet à » la grecque de dix-sept plumes blanches et une aigrette noire »; Mlle Duplant

Grétry ne renonça pas sans combat à l'espoir de voir reparaître sa partition sur le théâtre de l'Opéra, reconstruit rapidement à la porte Saint-Martin, et il avait trouvé un protecteur pour *Andromaque* dans la personne du ministre Amelot. Dès le 21 novembre 1781, un mois après l'inauguration de la nouvelle salle, le ministre écrit au comité de l'Opéra : « Mon » intention serait qu'on laissât, s'il est possible, reposer pour » cette année les ouvrages de M. Gluck, et qu'on tâchât de » donner *Andromaque* qui, d'après les changements qui ont » été faits, a eu et doit avoir encore beaucoup de succès et » produire de bonnes recettes [1] ». Cependant l'année 1781 s'achève, l'année 1782 se passe sans reprise de l'opéra de Grétry; le 3 juin 1783, Amelot revient à la charge et il écrit à La Ferté : « Je vous prie de donner des ordres pour que l'on » s'occupe dès samedi prochain de la remise d'*Andromaque*. » Mme St-Huberti, après quelques représentations de cet » ouvrage, prendra le congé que je lui ai promis de lui accor- » der [2] »... Le comité de l'Opéra se soumet, il proteste au ministre « qu'il n'a jamais eu l'intention de lui déplaire », et « qu'il sera toujours inviolablement soumis à ses ordres, en » conséquence desquels il a fait dès aujourd'hui la distribution » des rôles d'*Andromaque* », mais il fait des observations sur la dépense; il faudrait au moins pour 4,000 livres d'habits, sans compter d'autres frais, tandis que pour reprendre *Orphée* il ne faudrait qu'un habit et un tombeau ; le ministre écrit en marge : « Faire donner *Andromaque* et m'envoyer le devis exact » de ce que la reprise en coûtera [3] ». Le devis nous manque, et c'est dommage, car il fut cause évidemment de l'abandon d'*Andromaque*.

(Hermione) « un panache de six plumes blanches et une aigrette noire »; chacun des vingt-huit guerriers du chœur, un bouquet de 8 plumes rouges et blanches; chacun des vingt-huit choristes formant le peuple, un bouquet de trois plumes blanches et bleues, etc. Archives nationales, ancien regime, O[1]628.

[1] Archives nationales, O[1]632.

[2] *Ibidem*, O[1]629.

[3] *Ibidem*, O[1]632.

II.

L'incendie de la salle du Palais-Royal n'entre pour rien dans les causes de l'abandon d'*Émilie,* petit opéra dont Grétry ne parle point dans ses écrits, et qui fut représenté quelques mois avant la reprise d'*Andromaque* en 1781.

Depuis 1779, l'Académie de musique possédait à son répertoire le ballet de *Mirza,* dont le succès éclatant était une source abondante de grosses recettes ; le chorégraphe Maximilien Gardel y avait mis en action la guerre d'Amérique, et le public prenait grand plaisir à voir les troupes de Washington vaincre celles de l'Angleterre. Gardel pensa faire un coup de maître en donnant une suite à cet heureux ouvrage, et son idée fut adoptée avec empressement par le comité de l'Opéra et par le ministre [1] ; le jeudi 22 février 1781, on donna la première représentation de *la Fête de Mirza,* ballet-pantomime en quatre actes, dans lequel l'inventif chorégraphe avait introduit *Émilie ou la Belle Esclave,* comédie lyrique en un acte, paroles de Guillard, musique de Grétry.

Le résultat de cette tentative fut bien différent de celui qu'on attendait ; la première représentation s'acheva à grand'peine au milieu du tumulte ; il fallut renoncer à en donner une seconde.

La comédie lyrique de Grétry, mal placée dans le livret de Gardel, se jouait sur un petit théâtre élevé sur la scène, en présence d'une troupe de sauvages. Cette idée parut ridicule, et l'*Almanach musical* s'en moqua vivement : « *La fête de Mirza*
» aurait été bien plus complète, si Gardel avait fait élever,
» au-dessus de ce second théâtre, un troisième théâtre, qui
» aurait pu être surmonté par d'autres théâtres, sur lesquels

[1] Archives nationales, 0'632 Compte que le comité de l'Opéra rend au ministre sur ce qui s'est passé dans son assemblée du 2 décembre 1780 : « ... M. Gardel a présenté la suite de *Mirza,* ballet-pantomime. Le comité a » délibéré que l'on s'en occuperait le plus tôt possible ». En marge, le ministre écrit : « Je désire qu'on le prépare promptement ».

» on aurait représenté de petits spectacles qui auraient amusé » d'étage en étage tous les acteurs [1] ». Le *Journal de Paris* se dispensa même d'en rendre compte, sous prétexte que ce serait « un travail inutile » [2]. Pendant quelques jours, les affiches de l'Opéra portèrent ces mots : « En attendant *la Fête » de Mirza* avec des changements », mais on reconnut sans doute qu'il y avait trop à faire et que la pièce de Gardel voulait une transformation complète. Depuis les premiers jours de mars, il ne fut plus question ni du ballet, ni d'*Émilie*. Grétry n'avait pas encore subi de chute aussi violente ; il pouvait la rejeter avec raison sur Gardel, et même en partie sur Guillard ; mais la musique d'*Émilie* n'était pas de force à vaincre les obstacles que les librettistes avaient mis à son succès, et dans ce premier essai de grand opéra-comique, l'artiste ne se montrait pas aussi heureux qu'il le fut à quelques années de là dans la composition de ses célèbres comédies lyriques.

Il allait bientôt prendre, avec *Colinette à la cour ou la Double Épreuve*, une revanche brillante de cet insuccès. Le livret de cette grande comédie lyrique en trois actes lui fut fourni par un maître des comptes, Lourdet de Santerre, qui garda d'abord l'anonyme. La première représentation, donnée à l'Académie royale de musique le mardi 1er janvier 1782, fit présager un succès qui ne tarda pas à s'affirmer. Les rôles étaient ainsi distribués :

Le prince Alphonse. .	LAINEZ.
Julien.	CHÉRON.
Bastien	LAYS.
Le bailli.	TIROT.
Fabrice	MOREAU.
Amélie	Mlle LAGUERRE.
Colinette	Mlle AUDINOT.
Justine	Mlle GAVAUDAN.
Mathurine	Mlle JOINVILLE.

[1] *Almanach musical pour 1782*, p. 84.

[2] *Journal de Paris*, 23 février 1781, no 54. — La partition manuscrite d'*Émilie* est conservée à la bibliothèque de l'Opéra.

Le caractère général de la partition de *Colinette à la cour* est la fraîcheur, la grâce et l'abondance des motifs. Dans les scènes villageoises, qui sont très nombreuses, le coloris pastoral est employé avec finesse ; les danses sont vives et jolies, les chœurs simples et gracieux, les airs naturels et charmants, les morceaux d'ensemble bien scéniques. Une certaine monotonie résulte pourtant de l'emploi multiplié des mêmes rythmes et des mêmes tons, et l'on souhaiterait des contrastes un peu plus marqués entre les divers rôles. L'ensemble n'en est pas moins agréable, et le nombre considérable de motifs charmants répandus dans tout l'ouvrage nous permet de placer *Colinette à la cour* parmi les productions les plus intéressantes du fécond artiste auquel l'école française doit tant de reconnaissance. Cet opéra mérite d'autant plus l'attention de la critique historique qu'il fut en son temps une innovation hardie, et qu'il servit de point de départ et de premier modèle à un certain nombre d'ouvrages analogues donnés sur le même théâtre tant par Grétry que par ses contemporains et ses successeurs.

Ainsi que l'artiste le dit dans ses mémoires [1] et le poète dans l'avertissement de son livret, *Colinette à la cour*, sujet de comédie traité en grand opéra, était un essai tenté pour varier le répertoire de l'Académie royale de musique et pour élargir le champ ouvert aux auteurs qui travaillent pour ce théâtre. Ce n'est pas que la tentative fût absolument nouvelle ; déjà l'on avait vu sur cette scène des épisodes comiques ou familiers : *les Amours de Ragonde*, partition de Mouret donnée en 1742 et plusieurs fois reprise, portait le titre de « Comédie lyrique », et mettait en action un mariage campagnard ; Rameau avait placé des morceaux comiques dans plusieurs de ses pièces, et il avait fait représenter *Platée ou Junon jalouse*, sous le titre de « Ballet bouffon », en 1749. Ces ouvrages étaient à peu près complètement oubliés en 1782, mais *le Seigneur bienfaisant*, poème de Rochon de Chabannes mis en musique par Floquet, jouissait

[1] GRÉTRY, *Essais*, t. I, p 360.

encore de toute sa vogue. Grétry se défend d'avoir voulu le prendre pour modèle, et les rédacteurs du *Journal de Paris* font remarquer avec justesse que dans l'opéra de Floquet on ne rencontre pas de situations vraiment comiques, telles que le livret de *Colinette à la cour* en offrait à Grétry [1].

A la vérité, Grétry était fatigué des ennuis qui l'avaient assailli lors de ses deux premières incursions dans le genre tragique, et il essayait de transporter sur le théâtre académique les qualités de verve et d'esprit qui lui avaient valu de si éclatants succès à la Comédie-Italienne ; lorsqu'il avait donné *Céphale et Procris*, puis *Andromaque*, il s'était vu d'abord opposer Gluck et bientôt Piccinni ; tandis que les amis du maître italien l'accusaient de copier les cris et le bruit du chantre détesté d'*Alceste* et d'*Orphée*, le camp opposé le taxait de faiblesse et d'impuissance. Il était résolu pourtant à se faire sa place à l'Académie de musique et, fort de son propre mérite, il entreprit de la conquérir sans rien changer à son style, sans rien céder aux traditions ni aux partis, d'obliger en un mot le premier théâtre lyrique à l'accepter tel qu'il était, à se plier sans murmurer aux exigences de son génie.

Cette place à la fois indépendante et brillante n'était pas une ville ouverte, dans laquelle il pût entrer sans coup férir ; Grétry ne la conquit qu'à force de talent et de persévérance, et sa première escarmouche, l'acte d'*Émilie*, passa inaperçue dans la défaite du ballet de Gardel. *Colinette à la cour* excita, au contraire, une grande sensation et fit naître plus d'une discussion fertile entre les partisans dévoués de la dignité tragique et les défenseurs hardis des innovations, entre ceux qui aiment à citer les grands exemples du passé et ceux qui plongent volontiers leurs regards dans l'avenir ; on critiqua le livret, tiré de *Ninette à la cour*, de Favart, et de la pièce italienne *Bertoldo in corte* ; on se divisa sur la musique, que les uns proclamèrent le chef-d'œuvre de son auteur, tandis que d'autres lui donnaient à peine le vingtième rang, par ordre de préférence, dans toute

[1] *Journal de Paris* du 2 janvier 1782, n° 2.

la série de ses productions [1]. Mais le succès naquit de ces discussions mêmes, et l'on s'habitua si bien à voir la comédie occuper la scène de l'Opéra que l'on attendit avec impatience l'apparition d'un nouvel ouvrage du même genre.

Grétry eût préféré donner la tragédie d'*Électre*, paroles de Thilorier, dont la partition entièrement terminée avait été composée à peu près dans le moment de la reprise d'*Andromaque;* elle était reçue par le comité de l'Opéra [2], qui avait accepté également une tragédie de Guillard, mise en musique par Lemoyne, et portant le même titre. Cette *Électre* de Lemoyne obtint le pas sur celle de Grétry; elle fut représentée le 2 juillet 1782. Le comité préférait obtenir de l'auteur du *Tableau parlant* un pendant à son opéra de *Colinette à la cour*, dont le succès se traduisait d'une manière palpable par de belles recettes : les vingt-cinq premières représentations, en 1782, avaient produit la somme de 59,844 livres 14 s.; les vingt suivantes, en 1782-83, rapportèrent 42,377 livres 10 s. [3]; le comité de l'Opéra attendait des résultats plus satisfaisants encore de *l'Embarras des richesses*, et il prenait l'initiative auprès du ministre pour faire accorder à Grétry la pension de 1,000 livres attribuée aux auteurs ayant fourni trois grands ouvrages à l'Académie de musique :

« Le comité a l'honneur de représenter au ministre que » M. Grétry, conformément aux règlements du roi, est dans le » cas de jouir de la pension d'auteur. Il a trois ouvrages » faisant spectacle complet, tels que *Céphale et Procris*, *Andro-* » *maque* et *Colinette à la cour*. Il a d'ailleurs fait par circonstance » *les Trois âges* et l'acte d'*Émilie* pour la *suite de Mirza;* il a » encore dans son portefeuille *Électre*, tragédie prête à être

[1] Voyez le *Journal de Paris* du 2 janvier 1782, n° 2, et du 12 janvier; — la *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc, t. XIII, pp. 51, 52; — les *Mémoires secrets*, t. XVIII, pp. 251, 247, et t. XX, pp. 5 et 6, et 25 à 26.

[2] Archives nationales, O[1]632.

[3] Archives nationales, O[1]635. Bordereau des recettes et des dépenses avec le produit de chaque opéra, etc. — Les chiffres représentent le produit des entrées, non compris celui des loges louées à l'année.

» mise au théâtre. M. Grétry ne veut faire à cet égard aucune » demande, mais le comité regarde comme le plus sacré de » ses devoirs celui d'accueillir les auteurs et de solliciter la » justice qui leur est due; cette attention ne peut manquer de » flatter M. Grétry, dont les talents sont très précieux [1]. » Le ministre Amelot écrit en marge : « Bon si cela est conforme aux règlements », et l'auteur d'*Andromaque* est inscrit sur les registres des pensions de l'Académie de musique pour une somme annuelle de 1,000 livres [2]. Les administrateurs de l'Opéra ne tardent pas à se féliciter de leur démarche, et ils attendent avec confiance *l'Embarras des richesses* : « Le comité » a été au-devant de M. Grétry en sollicitant la pension d'au- » teur qui lui était due; depuis que le ministre a eu la bonté » de la lui accorder, il travaille et promet d'avoir fini pour le » mois de septembre prochain *l'Embarras des richesses*, » ouvrage dans le genre de *Colinette*, mais plus beau en » ce que le sujet est plein de spectacle analogue à celui de » l'Opéra [3] ».

Cependant un travail officiel vient interrompre la composition de cet ouvrage tant désiré. En septembre 1782, au cours de la guerre avec l'Angleterre, l'armée française et l'armée espagnole assiégeant Gibraltar croient tenir la victoire et n'avoir plus que quelques jours à attendre avant d'entrer triomphalement dans la forteresse; Paris compte bien célébrer cet heureux événement par des fêtes et des spectacles, et l'Opéra n'entend point se laisser devancer. Il s'agit pour lui d'avoir une pièce toute prête, que l'on puisse afficher aussitôt la nouvelle arrivée; voilà les auteurs en campagne.

Pitra présente à Suard un acte intitulé *les Colonnes d'Alcide*, que Grétry s'offre à mettre immédiatement en musique; Suard

[1] Archives nationales, 0[1]632. Compte que le comité de l'Opéra rend au ministre sur ce qui s'est passé en son assemblée du 25 juin 1782.

[2] Archives nationales, 0[1]626. État des pensionnaires de l'Académie royale de musique.

[3] Archives nationales, 0[1]639.

le passe à La Ferté : il n'y a pas un instant à perdre puisque d'un jour à l'autre Gibraltar va se rendre ; aussi La Ferté écrit bien vite au ministre, et Amelot se hâte de lui répondre et de tout approuver. On remet à Grétry *les Colonnes d'Alcide* pour qu'il s'occupe d'en composer la musique et il commence son travail. Cependant Pitra n'est pas le seul poète qui veuille chanter la prise de Gibraltar : Rochon de Chabannes a préparé aussi des scènes allégoriques qu'il veut faire composer par Floquet ; Sauvigny et Dezède ont en poche un opéra tout entier, *Péronne sauvée*, où l'on trouve un siège, des victoires françaises et des épisodes parfaitement appropriés à la circonstance. Trois poètes et trois musiciens vont donc se disputer l'honneur de célébrer la chute de Gibraltar; mais tous, avec Amelot, La Ferté, Suard et le comité de l'Opéra, tous ont compté sans leur hôte; la forteresse ravitaillée échappe aux mains qui croyaient la saisir, et Pitra et Grétry, avec leur opéra commencé, peuvent méditer sur la fable de l'*Ours et les deux compagnons*, en se répétant l'un à l'autre

Qu'il ne faut jamais
Vendre la peau de l'ours qu'on ne l'ait mis par terre [1].

On revint donc à *l'Embarras des richesses* dont la première représentation, donnée à l'Académie de musique le jeudi 26 novembre 1782, en présence de la Reine, de Madame et de Madame Élisabeth, fut loin d'obtenir le succès auquel on s'était attendu. La pièce, empruntée par Lourdet de Santerre à une ancienne comédie de Dalainval, la musique, que l'on accusa de contenir trop de réminiscences [2], les costumes grecs exigés par le poète, tout fut critiqué. On baptisa le librettiste

[1] L'épisode des *Colonnes d'Alcide* est résumé d'après les papiers des Archives nationales, O[1]639.

[2] La Harpe, *Correspondance littéraire*, t. IV, p. 45; — *Mémoires secrets*, t. XXI, pp. 18, 19; — *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. XIII, pp. 230, 231.

du surnom de *Lourdet sans tête,* et l'on fit circuler sur le nouvel ouvrage cette épigramme assez mordante :

On donne à l'Opéra
L'embarras des richesses;
Mais il rapportera,
Je crois, fort peu d'espèces.
Cet opéra-comique
Ne réussira pas,
Quoique l'auteur lyrique
Ait fait son embarras

Embarras d'intérêts,
Embarras de paroles,
Embarras de ballets,
Embarras dans les rôles,
Enfin de toute sorte
On ne voit qu'embarras;
Mais allez à la porte
Vous n'en trouverez pas [1].

Cette chute devait consterner les administrateurs du théâtre autant que les auteurs. Amelot, qui avait assisté à la première représentation, écrit dès le lendemain à La Ferté : « Il est bien » à désirer que les auteurs de l'opéra d'hier y fassent beau- » coup de changements, car il est rempli de défauts essentiels; » le costume de Lainez et de Mme St-Huberti est effroyable et » ne peut pas rester tel qu'il est. Faites, je vous prie, ce qui » dépendra de vous pour que cet ouvrage soit, et de beau- » coup, raccommodé [2] ». Mais pour raccommoder un opéra, il faut que les auteurs s'y prêtent, et l'on craignait que ceux de *l'Embarras des richesses,* trop satisfaits de leur production, ne fissent des difficultés pour la retoucher. Aussi le ministre écrit encore à La Ferté : « Si M. de Santerre et M. Grétry ne se prê- » tent pas d'eux-mêmes à faire les changements nécessaires » dans leur ouvrage, vous voudrez bien les faire prier de pas- » ser chez moi lundi vers midi et je vous serai obligé de vous

[1] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot,* etc., t. XIII, pp. 250, 251

[2] Archives nationales, O[1]629. Amelot à La Ferté, Paris, 27 novembre 1782.

» y trouver avec eux. L'opéra de *l'Embarras des richesses* ne » peut en rien se comparer avec celui de *Colinette*. Si celui-ci » n'a pas réussi à la première représentation, c'est que c'était » un genre absolument nouveau pour le théâtre de l'Académie » royale de musique et que le public devait effectivement trou- » ver entre ce genre et celui auquel il était accoutumé, un » disparate (*sic*) fait d'abord pour éprouver sa censure, mais » la variété, le mouvement et surtout la grande gaieté du spec- » tacle devaient promptement le faire revenir de sa première » impression. L'opéra de *l'Embarras des richesses* n'a pas à » beaucoup près les mêmes avantages, surtout celui de la » gaieté. La musique en est sans doute très bonne, mais en » général elle n'est ni gaie, ni chantante, et il y a dans l'action » un décousu qui a choqué tout le monde. Le costume, quoi » qu'en disent les auteurs et les acteurs, a paru ridicule, et il » n'a échappé à personne qu'ayant mis la scène à Athènes on » parle de dimanche et d'écus, deux dénominations alors très » inconnues. D'ailleurs, tout le monde s'est demandé pour- » quoi mettre la scène à Athènes? Rien dans le sujet ne l'exi- » geait. Voilà les premières réflexions communes à tous ceux » qui ont vu la première représentation; c'est ce que je tâche- » rai de persuader aux auteurs, si vous n'y réussissez pas avant » moi, et j'espère qu'ils n'attendront pas à se convaincre par » le défaut de recettes [1]. »

La lettre ministérielle contient une critique très juste du nouvel opéra de Grétry, et la comparaison faite entre *Colinette à la cour* et *l'Embarras des richesses* est parfaitement sensée; dans les journaux du temps même les plus favorables [2], on voit percer la même pensée, et la lecture attentive des deux partitions ne peut que confirmer le jugement d'Amelot. Si l'on aime à lire dans *l'Embarras des richesses* plusieurs mor-

[1] Archives nationales, $0^1 629$. Amelot à La Ferté, 26 novembre 1782.

[2] *Journal de Paris* du 27 novembre 1782, n° 331; du 9 décembre, n° 343; du 20 décembre, n° 354; du 25 décembre, n° 359. — *Mercure de France*, décembre 1782, pp. 31 à 39, et pp. 81 à 84.

ceaux charmants, comme l'air de Rosette : « Je n'avais pour richesse », son duo avec Mirtil : « Quoi! pour toujours ton cœur s'engage », de bons ensembles, de jolis airs de danse, on y trouve aussi des longueurs et des fragments plus faibles où le musicien n'a pu triompher des défauts du poème; comme un lourd boulet rivé au pied de la musique, le livret condamnait à l'insuccès des parties excellentes, et il pesait parfois trop visiblement sur l'inspiration de l'artiste. Le public savait faire à chacun sa part de responsabilité, et dans l'insuccès de *l'Embarras des richesses,* il accusait surtout Santerre. Grétry reçut à propos de cet ouvrage un quatrain qui résumait à peu près cette opinion :

De la nature enfant gâté,
Des plus beaux dons elle t'a fait largesse;
Grétry, tu sais répandre la richesse
Dans le sein de la pauvreté [1].

De bonne ou de mauvaise grâce, les auteurs durent soumettre leur ouvrage à un remaniement; ce fut presque un bouleversement, ainsi que l'on en acquiert la preuve en comparant la partition manuscrite de la bibliothèque de l'Opéra avec la partition gravée; on modifia le livret, la musique, les costumes, sans parvenir à fixer au répertoire *l'Embarras des richesses*; cet ouvrage obtint quinze représentations en 1782-1783 et ne fut jamais repris.

Plusieurs travaux de moindre importance occupèrent aussi Grétry dans cette année 1782; il eut à composer quelques morceaux nouveaux pour la reprise d'*Aucassin et Nicolette*, qui eut lieu le 7 janvier [2], et d'autres pour *les Mariages samnites*, que la Comédie-Italienne remit à son répertoire le 22 mai, sans succès [3].

A la même époque, le grand-duc de Russie, qui fut plus

[1] *Annales dramatiques ou Dictionnaire général des théâtres,* t. III, p. 364.
[2] Voyez ci-dessus, p. 142.
[3] *Journal de Paris* du 24 mai 1782, n° 144.

tard Paul Ier, visitait l'Europe avec la grande-duchesse sa femme, sous le nom de comte et comtesse du Nord; ils assistèrent, à Paris et à la cour, à plusieurs représentations musicales, et parmi les spectacles qui leur furent offerts à Versailles, nous remarquons un opéra de Grétry, *l'Ami de la maison.* Laujon y ajouta pour cette circonstance un divertissement villageois en vaudevilles, dans lequel on entendait quelques couplets de ce genre :

L'astre d'un ciel étranger
Veut nous obliger
Sans doute à juger
Que l'éclat que j'y croyons
Double en voyant ses rayons [1].

III.

Cependant la ville de Liège, fière de la gloire de Grétry, n'avait pas attendu si longtemps pour lui rendre un brillant hommage; le 24 janvier 1780, le conseil de la cité, « toujours » attentif, selon ses propres paroles, à encourager nos compa» triotes qui se distinguent par leurs talents », décide qu'un buste de Grétry, en marbre blanc, sera placé sur l'avant-scène du théâtre appartenant à la ville, « afin que, par ce monument, » la mémoire de cet auteur célèbre, qui fait honneur à la » nation liégeoise, se transmette à la postérité la plus » reculée [2] ». Le buste est commandé au sculpteur Everard, qui doit l'exécuter d'après le modèle fait à Paris par Pajou [3];

[1] *Divertissement villageois,* donné à la suite de la comédie lyrique de *l'Ami de la maison,* devant le comte et la comtesse du Nord, le 10 juin 1782. — Dans les *Œuvres choisies de Laujon,* t. III, pp. 295-308.

[2] Van Hulst, *Grétry,* pp. 46, 47.

[3] Le buste de Grétry par Pajou figura en plâtre au Salon de 1781 à Paris. « Chacun l'a jugé de la plus grande vérité; l'artiste a fait passer dans cette » tête toute la chaleur du sujet et ses yeux pétillent de feu. Le sieur Grétry » y semble tourmenté de cette fièvre brûlante dont il est atteint toutes les » fois qu'il compose. » *Mémoires secrets,* t. XVIII, p. 80.

en attendant, un portrait de Grétry, probablement un plâtre, est placé sur le théâtre le 28 janvier 1780, et le même soir, on représente une pièce de circonstance : « *Le second Apollon,* » comédie lyrique en un acte et en vers. Les paroles, adaptées » à des morceaux de musique du célèbre Grétry, sont de » M. Alexandre, comédien ordinaire de la principauté de » Liège [1] ». Le 31 janvier, le conseil de la cité s'assemble de nouveau et vote une récompense à l'auteur de cette pièce [2].

Enfin, le 23 septembre 1780, on inaugure en grande pompe le buste en marbre blanc, placé sur l'avant-scène, vis-à-vis la loge du prince-évêque, et posé sur un socle de marbre noir avec cette inscription :

Grétry Leodius, sub consulatio de Vivario et de Fossoul.

« Le moment où la toile levée a montré le buste aux spec- » tateurs, a été celui des acclamations réitérées et des applau- » dissements les plus vifs, dit la *Gazette de Liège.* Les âmes » froides que l'amour des beaux-arts n'échauffa jamais, ne » pourraient se faire une idée de la satisfaction qu'inspirait » l'hommage public rendu aux talents de M. Grétry; il faut la » sentir pour la concevoir. Cet hommage, le premier dans ce » genre dont la nation a honoré un de ses artistes, est bien » propre à exciter l'émulation. C'est à des honneurs pareils » que la Grèce dans ses beaux jours a dû sans doute une partie » de ses plus grands hommes. La gloire est, en effet, la plus » précieuse récompense qui puisse flatter la supériorité du » génie, comme elle est la seule qui touche une grande » âme [3]. »

Au milieu de la représentation, Fabre d'Églantine, alors acteur du théâtre de Liège, vint lire un poème de près de cent

[1] Vander Straeten, *La musique aux Pays-Bas,* t. III, p. 75.
[2] Van Hulst, *Grétry,* p. 47.
[3] *Gazette de Liège* du 25 septembre 1780.

cinquante vers, qu'il avait écrit pour cette circonstance, et dans lequel il passait en revue les principaux opéras du maître ; ce poème, qui fut fort goûté, parut sous le titre du *Triomphe de Grétry* [1].

Deux ans après, le célèbre compositeur, cédant aux instances de ses concitoyens, vint une seconde et dernière fois visiter sa ville natale. « Le soir de son arrivée, le samedi 21 décembre, » il se rendit au théâtre. Reçu dans la loge magistrale, il prit » place entre les deux bourgmestres. On jouait *l'Amant jaloux* » et un divertissement composé pour la circonstance. A la fin » du spectacle, un transparent sur lequel étaient ces mots : » Vive Grétry ! vint s'arrêter en face du grand musicien. Les » bourgmestres y prirent un magnifique bouquet, qu'ils offri- » rent à Grétry, au milieu des acclamations de l'assemblée [2] ». Le surlendemain, il reçut de la Société d'émulation un hommage non moins cordial ; dans une séance solennelle et publique, tenue le lundi 23 décembre, le poète Reynier, secrétaire perpétuel, lui remit le diplôme de membre honoraire ; un orchestre et des chœurs dirigés par Hamal exécutèrent l'ouverture des *Mariages samnites,* le chœur final du même opéra, avec des paroles de circonstance adaptées par Reynier, une scène de *Céphale et Procris ;* on chanta un duo des *Événements imprévus* en wallon, on lut des pièces de vers composées tout exprès par Henkart et Bassenge. La représentation du même soir fut un nouveau triomphe pour l'artiste, dont on représenta deux ouvrages, *le Jugement de Midas* et *la Fausse magie.*

Sous le titre du *Retour de Grétry dans sa patrie,* le chevalier de Saint-Péravi offrit un poème de douze pages à la ville de

[1] FABRE D'ÉGLANTINE, *Le triomphe de Gretry,* poème prononcé au théâtre de Liège le 25 septembre 1780, in-8°; Liège, Bassompierre, 1780; — et dans le tome I des *Œuvres mêlées et posthumes* de Fabre d'Eglantine Paris, an XI, 2 vol. in-12.

[2] L. DE SAGHER, *Grétry,* dans la *Revue de Belgique,* t. II, p. 289.

Liège ; nous en reproduisons quelques lignes à titre de curiosité historique ; l'auteur, s'adressant à la cité, s'écrie :

Le voilà, c'est ton fils, c'est lui qui, de la France
Dans tes bras maternels arrive triomphant :
O mère fortunée, embrasse ton enfant;
Il a déjà passé ta superbe espérance,
Et, transfuge hardi des pas de son enfance,
Dans un champ sans limite erre à pas de géant;
Que dis-je, errer? il vole et, nouveau Prométhée,
Il plane, balancé dans les plaines de l'air;
Il a ravi la flamme au foyer de l'éther;
Il s'assied sur la nue, et tel que Timothée,
Par les magiques sons de ses doctes concerts,
De son vaste génie il remplit l'univers [1].

Ses ouvrages eux-mêmes étaient le sujet de chaleureuses ovations, et les grandes villes placées sur sa route s'empressaient à le fêter ; nous avons vu l'accueil que lui fit Spa en 1776 ; les Lillois le saluèrent à leur tour en 1782, et l'on nous a conservé les vers d'amateur qui lui furent adressés à son passage dans cette ville [2].

Grétry, vivement touché des témoignages d'affection et d'admiration qui lui avaient été prodigués dans sa ville natale, voulut les reconnaître par un hommage solennel et, publiant sa partition de *l'Embarras des richesses*, l'offrit à Liège :

« A MA PATRIE.

» Vénérables magistrats, vous que le ciel vient d'accorder à
» ma patrie comme un gage certain de ses faveurs, soyez mes
» interprètes envers elle ; qu'elle daigne agréer l'hommage de
» ce nouveau fruit de mes veilles, et puisse-t-il justifier l'estime

[1] LE CHEVALIER DE SAINT-PÉRAVI, *Le retour de Grétry dans sa patrie*, vers à la noble cité de Liège, in-8°. 12 pages. A Liège, chez Bollen, 1783. — Ce poème est dédié aux deux bourgmestres régents de Liège, le baron de Graillet et d'Oupeye, et le chevalier d'Othée de Limont; le fragment cité est emprunté à la page 8.

[2] GRÉGOIR, *Documents historiques relatifs à l'art musical et aux artistes musiciens*, in-8°, t. III, p. 40. Bruxelles, 1875.

» dont elle honore mes faibles talents! Dites-lui que l'amour
» que je porte à mes concitoyens fut toujours le sentiment le
» plus vif de mon cœur, que des bords de la Seine où m'atta-
» chent les bontés d'un grand roi et les faveurs d'un peuple
» éclairé, les bras sans cesse tendus vers elle, l'intéresser, lui
» plaire, lui prouver combien elle m'est chère, est le but de
» mes travaux et de mes vœux. Il m'est bien doux de trouver
» dans ce moment à la tête de mes concitoyens, mon ancien
» ami. Vous, respectable de Fabry, que Rome aurait vu jadis
» avec orgueil parmi ses magistrats, votre âme sait combien
» est délicieux notre attachement pour les lieux qui nous ont
» vu naître! Unissez-vous au digne collègue que le choix d'un
» prince éclairé, qui ne respire que pour le bonheur du
» peuple, vous associe; daignez tous deux recevoir et présenter
» à ma patrie les sentiments tendres et respectueux qui m'ani-
» meront pour elle jusqu'à mon dernier soupir.

» GRÉTRY. »

De retour à Paris en janvier 1783, Grétry ne tarda point à recevoir de Morel le livret de *la Caravane;* il passa la plus grande partie de l'année à composer cet ouvrage considérable, et l'on s'explique ainsi comment il ne donna qu'un prologue à la Comédie-Italienne, dans tout le cours de 1783. *Thalie au nouveau théâtre,* dont le livret, en un acte, était de Sedaine, fut jouée le lundi 28 avril pour l'inauguration de la nouvelle salle de la Comédie-Italienne; la reine assistait à ce spectacle, qui fut complété par une reprise des *Événements imprévus.*

Grétry avait eu très peu de morceaux à écrire pour cette pièce de circonstance dont plusieurs ariettes étaient chantées sur des vaudevilles. On y voyait paraître pêle-mêle Thalie, Arlequin, Melpomène, l'Ariette, la Parodie, le Vaudeville, et Sedaine y avait mis si peu d'animation, si peu d'agrément, que sa pièce fut presque huée et n'obtint qu'une seule représentation [1].

[1] *Journal de Paris* du 29 avril 1783, n° 119. — *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot,* etc., t. XIII, pp. 304-306.

CHAPITRE NEUVIÈME.

La Caravane du Caire. — Panurge.

I.

La Caravane du Caire, « opéra-ballet en trois actes », fut représentée pour la première fois le 30 octobre 1783 sur le théâtre de la cour à Fontainebleau. Depuis quelques années, la cour s'était privée, par mesure d'économie, du spectacle du grand opéra [1], et ni *Andromaque*, ni *Colinette*, ni l'*Embarras des richesses* n'avaient été joués à Versailles ou à Fontainebleau. Grétry, paraît-il, ne se souciait pas beaucoup d'y donner *la Caravane*. Dans cet automne de 1783, les artistes de l'Académie royale de musique étaient appelés à Fontainebleau pour y représenter quatre grands ouvrages, *Didon*, *Endymion*, *Chimène* et *la Caravane*, et le bruit des partis qui s'animaient longtemps à l'avance, n'était pas fait pour encourager le maître liégeois; à peine Gluck avait-il quitté la France que les adversaires de Piccinni avaient choisi un nouveau héros, Sacchini; au lieu des Gluckistes et des Piccinnistes, on avait à présent les Piccinnistes et les Sacchinistes; mais pour Grétry, sous quelque nom qu'ils parussent, les partis étaient toujours aussi dangereux, et son nouvel ouvrage risquait d'être étouffé dans la lutte ainsi renouvelée; plus d'un coup égaré dans la bataille semblait devoir retomber sur *la Caravane*, contre laquelle on cabalait avant même les répétitions générales [2].

[1] D'Arneth et Geffroy, *Marie-Antoinette*, t. II, p. 270.

[2] Archives nationales, $O^1 634$, lettre de La Ferté à Amelot, Fontainebleau, le 28 octobre 1783 : « ... Demain est le jour de la répétition générale de *la* » *Caravane*, contre laquelle je m'amuse de voir les personnes qui ne l'ont » ni lue ni entendue cabaler d'avance; ce n'est pas le moyen d'encourager » Grétry, qui n'était nullement curieux d'être joué ici, et qui ne se souciait

Ces prévisions fâcheuses ne se réalisèrent point, et la première représentation fut un grand succès. Intéressés par des tableaux d'un genre neuf, par une mise en scène magnifique, charmés par la musique où l'on trouvait « beaucoup de fraî» cheur, de grâce et de sensibilité [1] », les spectateurs de la cour donnèrent à l'opéra de Grétry une pleine approbation; seul, le succès de *Didon* égala celui de *la Caravane*, dont on prépara bientôt la représentation à Paris.

L'ouvrage fut donné à l'Académie royale de musique le jeudi 15 janvier 1784 [2], avec la distribution suivante :

Le Pacha.	CHÉRON.
St-Phar	LAÏNÉ.
Husca.	LAYS.
Florestan	LARRIVÉE.
Tamorin.	ROUSSEAU.
Zélime	Mlle MAILLARD.
Almaïde	Mlle JOINVILLE.

Dès la première soirée, on put prévoir un éclatant succès; cependant les Piccinnistes, qui ne voyaient pas sans humeur le triomphe de Grétry, se signalèrent par du tapage; le lieutenant de police Lenoir intervint; il fit consigner à la porte du théâtre un sieur Moulgue, architecte, qui avait trop bruyamment manifesté son déplaisir [3]; ses amis crièrent aussitôt au scandale, à l'injustice, mais leurs clameurs furent couvertes par le bruit des applaudissements que chaque soir une foule plus empressée accordait à *la Caravane*. Les Piccinnistes mortifiés crurent se venger par des épigrammes assez médiocres et par

» pas de se trouver entre les partis pichinistes et sacinistes (*sic*); je crois
» que ces derniers l'emporteront au grand regret des premiers, j'ai beau m'en-
» rouer à répéter sans cesse qu'on a tort de se prévenir pour ou contre... »

[1] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. XIII, p. 374.

[2] La date du 15 janvier est donnée par tous les journaux et recueils du temps; par erreur la partition gravée dit le 12, et le livret le 13.

[3] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. XIII, pp. 479 et suivantes.

des phrases aigres-douces; La Harpe écrivit dans sa *Correspondance littéraire* : « *La Caravane* de Grétry, placée entre *Didon* » et *Chimène*, fait une assez pauvre figure; mais quand on veut » être partout, il est difficile d'être toujours bien [1] »; comme échantillon de la courtoisie du parti, nous reproduisons une de ces petites pièces de vers, celle que Ginguené composa en réponse à l'article que Suard avait fait paraître sur l'opéra de Grétry dans le *Mercure de France* :

Éloge de la Caravane par un Arabe.

Amis, vive *la Caravane!*
Lisez l'article de Suard,
Nargue à *Didon*, vive *la Caravane!*
Atys est l'opprobre de l'art;
Fi de *Renaud*, vive *la Caravane!*
Oreilles à Suard pourtant ne manquent pas,
Mais oreilles qu'avait le palefroi de Jeanne,
Et que l'on voit en pareil cas
Orner la tête de Midas.
Pour ces oreilles-là, vive *la Caravane!* [2]

Si l'opéra nouveau ne se fût pas acquis un grand succès par son propre mérite, il eût été puissamment soutenu par le parti Gluckiste, qui mit à l'applaudir autant de chaleur que les Piccinnistes avaient mis d'aigreur à l'attaquer; le *Journal de Paris* et le *Mercure de France* rivalisèrent de louanges, et chacun de ces deux importants recueils consacra plusieurs articles à *la Caravane*. Dès le lendemain de la première représentation, le *Journal de Paris*, rendant compte du poème et de la musique, écrivait :

« Le premier acte, dans son entier, présente le spectacle le » plus agréable, le plus imposant, et en même temps le plus » nouveau. Le musicien a parfaitement profité de la variété » des situations; le chœur des esclaves, en opposition avec celui

[1] La Harpe, *Correspondance littéraire*, t. IV, p. 207.

[2] *Correspondance littéraire de Grimm* et *Correspondance de La Harpe*, loc. cit.

» des voyageurs libres, contraste d'une manière très agréable... » le départ de la caravane termine cet acte de la manière la » plus heureuse, parce que le compositeur a trouvé un motif » qui rend agréablement l'idée d'un tel départ ;... le spectacle » du bazar a produit le plus grand effet ; il présente à la fois » la richesse, la variété des costumes, la pompe des décora- » tions et la réunion de tous les talents. Le succès a été aussi » complet qu'il peut l'être à une première représentation...On » ne fait point de difficulté de compter cet ouvrage au nombre » des chefs-d'œuvre de M. Grétry, et l'on sait combien ce com- » positeur en a déjà produits [1]. » Après la seconde représentation, qui fut donnée le 17, la même feuille revient sur l'opéra et ses interprètes :

« Cette pièce, entièrement dans le genre où M. Grétry a » donné des preuves si multipliées du plus grand talent, pré- » sente les tableaux les plus variés et les fêtes les plus agréa- » bles... On ne peut trop applaudir au zèle soutenu de M. Lar- » rivée ; il est fort applaudi dans le petit rôle de Florestan, » mais surtout dans le morceau : « Ah ! si pour la patrie ! » Cet » air est regardé comme le meilleur air de basse-taille qui soit » sorti de la plume de M. Grétry [2]. » Et encore le 13 mars : « Cet opéra éprouve le sort du petit nombre des véritablement » bons ouvrages, qui gagnent à être vus plus souvent [3] ».

Le *Mercure* entre dans de bien plus longs détails dont nous ferons grâce à nos lecteurs ; il revient à cinq ou six reprises sur l'opéra de Grétry, et lui consacre au total plus de vingt-cinq pages [4], auxquelles nous n'emprunterons que quelques lignes ;

[1] *Journal de Paris* du 16 janvier 1784, n° 16.

[2] *Ibidem* du 20 janvier, n° 20.

[3] *Ibidem* du 13 mars, n° 73.

[4] *Mercure de France* Le 17 janvier 1784, analyse du poème (volume de janvier, pp. 124-130). — Le 24 janvier, compte rendu de la première représentation (pp. 167-172). — Le 31 janvier, nouveau compte rendu (pp. 228-233). — Le 7 février, analyse détaillée de la musique (volume de février, pp. 32-42). — En mai, annonce de la partition publiée comme œuvre XXII, et nouvel éloge de la musique (volume de mai, pp. 191-192).

le 31 janvier on lit : « C'est, et pour l'action théâtrale, et pour » la musique, un des spectacles les plus riches, les plus élé- » gants et les plus variés qu'on ait vus sur ce théâtre, et nous » croyons que plus on en entendra la musique, mieux on en » sentira le mérite et les beautés ». Le 7 février, Suard examine *la Caravane*, scène par scène : « Le premier acte, dit-il, » nous paraît un modèle pour l'ensemble, l'unité et la simpli- » cité de la composition... », et il loue successivement les principaux morceaux.

La Caravane fut un des plus grands succès que mentionne l'histoire du théâtre de l'Opéra ; reprise fréquemment jusqu'en 1829, elle atteignit le chiffre énorme de cinq cent six représentations et rapporta plus d'un million de recette [1]. Ce fut une source de fortune pour Grétry, qui toucha de beaux honoraires : en mars 1784, l'Opéra lui remet 1,400 livres ; en avril, 450 ; en mai, 450 ; en juin, 300, etc.; en novembre, il touche 500 livres de gratification à l'occasion de la quarantième représentation [2] ; les règlements de l'Académie de musique accordent aux auteurs 60 livres en plus des honoraires pour chaque représentation qui excède le nombre de quarante [3], et Grétry a droit bientôt à ce supplément pour *la Caravane* et pour *Colinette*, dont les auditions se continuent.

Moins de quinze jours après la première représentation, *la Caravane* avait déjà l'honneur d'une parodie : le 27 janvier, on jouait à la Comédie-Italienne *le Marchand d'esclaves* [4], pièce bouffonne dans laquelle le livret de l'Opéra était suivi pas à pas, et dont le dénouement était d'un assez bon comique ; on y voyait Florestan, le père de St-Phar, arrivant en ballon au secours de son fils, et cette invention avait un double intérêt pour les spectateurs de 1784, puisqu'elle parodiait à la fois l'opéra du jour et les récentes ascensions aérostatiques tentées

[1] Th. de Lajarte, *Catalogue de la bibliothèque de l'Opéra*, t. I, p 338.

[2] Archives nationales, O¹625.

[3] *Ibidem*, O¹632.

[4] *Journal de Paris* du 28 janvier 1784, n° 28. — *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. XIII, p. 479.

par Charles et Robert. L'auteur de cette parodie ne s'était fait aucun scrupule d'introduire dans sa pièce un grand nombre de vers de *la Caravane*; quand le poète Morel lui fit une réclamation, le parodiste répondit avec le plus beau sang-froid qu'il ne croyait pas lui avoir dérobé la moindre rime, que ces vers depuis longtemps étaient à tout le monde, puisqu'au moment des étrennes chacun les voyait reproduits sur les enveloppes des bonbons.

Étienne Morel de Chefdeville n'avait signé que d'un M. le livret de *la Caravane du Caire ou l'heureux esclavage*; on ne le connaissait encore, comme auteur, que par le poème de l'opéra *Alexandre aux Indes*, représenté sans grand succès en 1783, avec la musique de Lefroid de Méreaux; la vogue subite et éclatante de *la Caravane*, le succès obtenu l'année suivante par *Panurge*, dont la musique fut aussi composée par Grétry, lui attirèrent des jaloux, et malgré leur médiocrité, ses ouvrages lui furent contestés; Morel était beau-frère du puissant intendant des menus-plaisirs, la Ferté, et la protection de son parent acheva d'exciter l'envie. On fit pleuvoir sur lui les moqueries, les épigrammes; on prétendit qu'il profitait de ses entrées dans les bureaux de l'Opéra pour fouiller les cartons des pièces non représentées et y puiser le sujet, le plan, les scènes, voire même les vers de ses livrets [1]. On s'acharna surtout contre *Panurge* et *la Caravane*, dont les succès excitaient plus particulièrement la curiosité du public et la jalousie de ses rivaux; près de vingt ans après la première représentation de *Panurge*, la publication d'une curieuse brochure vint donner plus de consistance à ces accusations de plagiat : Moutonnet-Clairfons se fit l'éditeur et le défenseur anonyme d'un ballet comique non représenté, *Panurge*, de Fr. Parfaict, et il écrivit que Morel en avait volé le manuscrit pour le copier à peu près d'un bout à l'autre [2] Depuis cette époque, d'autres récits se sont

[1] *Biographie Michaud*, 2e édit , t. I, art *Morel*, par Després.

[2] *Panurge, ballet comique en trois actes, par Fr. Parfaict* et M*** (Morel), dénoncé au public comme le plus grand des plagiaires, avec des notes et des preuves matérielles de ses plagiats (Moutonnet-Clairfons), in-8°. Paris, Dabin, an XI, 1803.

produits, d'après lesquels l'auteur des livrets de *la Caravane* et de *Panurge* aurait eu pour collaborateur le comte de Provence, frère de Louis XVI, et plus tard roi de France sous le nom de Louis XVIII ; il est difficile de préciser l'époque à laquelle ces bruits commencèrent à s'accréditer, et il est plus difficile encore de les affirmer ou de les nier avec certitude. Un proverbe dit qu'on ne prête qu'aux riches : il ne s'agit pas tout à fait ici de richesses littéraires, mais il faut cependant se souvenir du goût de Louis XVIII pour les lettres, des petits vers que, dans sa jeunesse, il envoyait au *Mercure de France* sous des noms empruntés [1], des petits billets à la Dorat qu'il composait avec grand soin dans ses vieux jours, pour les adresser à ses familiers [2]. En 1784, Morel était attaché à sa maison, avec le titre de « secrétaire du conseil de Monsieur », et il pouvait fort bien avoir l'honneur de partager les distractions littéraires de son royal maître ; on a même écrit qu'il n'était qu'un prête-nom, et que les livrets de *la Caravane* et de *Panurge* n'avaient point d'autre auteur que le comte de Provence [3] ; en ce cas les plagiats dont on accusait si formellement Morel auraient été commis par le prince ; comme l'ont dit les rédacteurs d'un recueil biographique publié sous le règne de Charles X, « cette » réclamation n'est flatteuse ni pour le poète, qu'on juge inca- » pable d'avoir fait cet opéra, ni pour celui qu'on croit capable » de l'avoir fait [4] ».

[1] Mme Campan, *Mémoires*, t. I, p. 125.

[2] De Vaulabelle. *Histoire des deux restaurations*, t. IV, p. 569, en note.

[3] Castil-Blaze, *Théâtres lyriques de Paris: l'Académie impériale de musique, de 1645 à 1855*, t. I, p. 450. Paris, l'auteur, 1855. « *La Caravane* est » pourtant la meilleure pièce que Morel ait donnée sous son nom. La raison, » c'est qu'il ne l'avait pas faite; ce livret est du comte de Provence », etc. — Poisot, *Histoire de la musique en France*, in-18, p. 124 Paris, Dentu, 1860 Dans la « nomenclature des principaux ouvrages représentés à l'Opéra : ... 4° *la Caravane du Caire*, livret du comte de Provence, mis en musique par Grétry ; ... 7° *Panurge*, dû à l'heureuse collaboration du comte de Provence et de Gretry ».

[4] *Biographie nouvelle des contemporains*, par MM Arnault, Jay, Jouy, Norvins, etc., t. XIV, p. 158. article *Morel* Paris, 1824 — L'auteur anonyme

Pour apprécier avec équité la partition de *la Caravane du Caire* et s'expliquer son prodigieux succès, il faut se transporter, par un effort d'imagination, au temps où elle fut représentée, et faire abstraction complète de tout ce que la science, la poésie, la peinture, la musique nous ont appris depuis quarante ans sur l'Orient; il faut se rappeler qu'en 1784 et pendant bien des années après, c'est à peine si de temps en temps quelque voyageur courageux entreprenait ces excursions en Égypte ou en Asie, qui sont aujourd'hui si fréquentes, et pour ainsi dire si faciles; il faut oublier à la fois les vers de Victor Hugo et les tableaux de Decamps, et surtout mettre à l'écart les chants arabes notés par les voyageurs et qui ont inspiré *le Désert* de Félicien David. Ni le poète, ni le musicien de *la Caravane du Caire* ne cherchaient et ne pouvaient trouver les effets de couleur locale que d'ailleurs personne ne leur demandait, et leur opéra, qui différait par l'action, le décor, le costume, des tragédies lyriques du répertoire, semblait offrir une description exacte et nouvelle des mœurs d'un autre climat.

La surprise et le ravissement du public furent au comble, en voyant au premier acte l'arrivée de la caravane, spectacle animé, nouveau, soutenu par une musique fraîche et vive, et dont le décor et l'aspect semblaient un tableau de genre « dans la » manière de Le Prince [1], » peintre fort goûté en ce temps; l'irruption des Arabes pillards, le combat qui avait lieu sur la scène, le départ de la caravane, qui se remettait en route pour le Caire, achevaient de remplir cet acte toujours applaudi, et

de *La vie privée, politique et littéraire de Louis XVIII*, in-18 (Paris, Persan, 1825), reproduit plusieurs petites pièces de vers du comte de Provence, et se borne, en ce qui concerne les livrets d'opéras, à dire qu'on attribue au prince une part dans leur composition.— C'est ainsi que l'entendent plusieurs auteurs modernes : MM. G. Chouquet (*Histoire de la musique dramatique en France*, pp. 366, 367. Paris, Didot, 1873); de Lajarte (*Catalogue de la bibliothèque musicale de l'Opéra*, t. I, pp. 338, 348); V. Wilder (*Notice historique sur la Caravane*, en tête de la réduction de cet ouvrage pour piano et chant, publiée chez Michaëlis).

[1] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. XIII, p. 374.

dans lequel Grétry avait répandu sans compter des motifs heureux, qui devinrent bientôt célèbres.

Le deuxième acte, qui se passait dans l'appartement du pacha, puis dans le bazar du Caire, formait un ensemble moins homogène; il fut l'objet de quelques critiques qui portaient, le croirait-on, sur la moralité du spectacle : le public du XVIIIe siècle, si peu rigide en d'autres cas, s'effaroucha un moment de voir vendre des esclaves sur le théâtre de l'Opéra; en revanche il applaudit des scènes qui nous sembleraient ridicules, comme celle où le pacha chante :

Oui, oui, toujours j'aimai la France.
Le Français est joyeux,
Sensible et généreux;
Son air galant, sa noble aisance
Le font adorer en tous lieux;
Il semble né pour plaire;
Sensible et généreux,
Des peuples de la terre
Il est le plus heureux.
Sitôt que la trompette sonne,
Brûlant de voler aux combats,
Le sang dans ses veines bouillonne :
En vain l'amour veut arrêter ses pas.

Ceux mêmes qui avaient ri de voir dans *l'Embarras des richesses* un Grec parler de dimanche et d'écus, ne s'étonnèrent point d'entendre dans *la Caravane* un Turc compter des *ducats* [1]. Dans le tableau du bazar, les auteurs offraient au public une bigarrure internationale d'une assez singulière invention : au milieu des danses, trois cantatrices venaient chanter tour à tour, la première un air français, la deuxième un air italien (sur des paroles italiennes), la dernière un air allemand (avec des paroles françaises), que Grétry harmonisait ensuite à quatre voix, croyant faire contraster pleinement l'harmonie germanique avec la mélodie italienne; il y avait un pas dansé par un Génois et une Génoise, un autre par un Anglais et une

[1] Finale du premier acte, solo de Husca.

Anglaise, et au rebours de ce qui se ferait aujourd'hui, les Orientaux étaient les seuls qui n'eussent point de rôle dans ce divertissement d'un bazar du Caire.

Les qualités originales du génie de Grétry se faisaient du reste remarquer dans la plupart des morceaux de *la Caravane*, et plusieurs d'entre eux, par exemple les deux airs de basse du troisième acte : « Ah ! si pour la patrie », et « Vainement » Almaïde », demeurèrent longtemps classiques. Le dernier acte se terminait par un ballet dans lequel, à la demande des danseurs de l'Opéra, Grétry avait fait reparaître deux fragments de *Céphale et Procris* [1].

II.

Quoiqu'il s'écartât beaucoup du genre habituel des pièces représentées à l'Académie de musique, l'opéra de *la Caravane* n'offrait cependant pas de scènes constamment et complètement comiques ; Morel et Grétry firent un pas de plus dans ce sens, lorsqu'ils donnèrent *Panurge dans l'île des lanternes*, le 25 janvier 1785. Nous avons dit déjà quelles accusations furent dirigées un peu plus tard contre Morel à propos de cet opéra ; en 1785, les journaux et les correspondances, sans répéter les bruits fâcheux qu'on commençait à faire courir sur son compte, se contentaient de critiquer son style et de blâmer la manière dont il avait compris et défiguré le caractère de *Panurge*, faisant du personnage spirituel et plaisant de Rabelais un niais vain et crédule. Le jour de la première représentation, le public n'accepta point sans de violents murmures le nouvel opéra, dont le succès ne fut décidé que par la dernière scène : c'était un pas de quatre dansé par Vestris, Gardel, M[lles] Langlois et Saunier ; les spectateurs récalcitrants se laissèrent vaincre par la nouveauté de cette danse, et quittèrent la salle enfin satisfaits. Mais pendant bien des jours, ils s'amusèrent aux dépens du librettiste, en répétant les épigrammes improvisées par

[1] Ce sont la loure en ré mineur et la chaconne sans le chœur.

quelques plaisants, et dont les contemporains nous ont transmis de nombreux échantillons. Une caricature représentait Panurge tombant par une fenêtre, et sauvé par Vestris et Gardel, qui le retenaient avec des *balais;* un quatrain rappelait le récent voyage de l'aéronaute Blanchard :

Voyez à quoi tient un succès!
Un rien fait réussir, un rien peut nous abattre.
Blanchard était perdu sans le pas de Calais,
Et Morel sans le pas de quatre.

Un autre fait allusion au tambour qui paraissait sur le théâtre dans un divertissement :

Dans cet opéra, je vous prie
Qui frappe avec tant de fureur?
C'est le dieu du goût, je parie,
Qui prend le tambour pour l'auteur [1].

Grétry aussi fut critiqué; on lui reprocha « un manque » absolu de goût » pour avoir consenti à travailler sur « un » fond aussi puéril et aussi misérable [2] ». La Harpe, opposé par principe à l'introduction du genre comique sur la scène de l'Opéra, écrit : « On court actuellement voir une très plate farce » à grand spectacle, à grand tintamarre et à petite musique, » quoiqu'elle soit de Grétry [3] ». Comme à l'ordinaire, le *Mercure* et le *Journal de Paris* se font les soutiens du musicien, et chacun d'eux consacre plusieurs articles à l'éloge de *Panurge.* « Ce compositeur fécond n'a point encore donné à ce spectacle » d'ouvrages dans ce genre, sans en excepter *la Caravane,* où » il y eût autant de richesses musicales, placées plus convenablement relativement à l'esprit de la situation et au caractère » des personnages [4] ». — « Tout le monde convient, dit le *Mer-*

[1] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot,* etc., t. XIV, pp. 95, 96. — *Correspondance littéraire de La Harpe,* t. IV, p. 326.

[2] *Mémoires secrets,* t. XXVIII, p. 68.

[3] La Harpe, *Correspondance littéraire,* t. IV, p. 292.

[4] *Journal de Paris* du 1er février 1785, n° 32. — Voyez aussi le n° 26, du 26 janvier.

» *cure*, qu'aucun compositeur n'a mis plus de finesse et d'es-
» prit dans la musique que M. Grétry, et nous croyons que
» dans aucune de ses compositions, il n'en a mis plus que
» dans celle-ci [1]. »

Sans être aussi grand que celui de *la Caravane*, le succès de *Panurge* fut considérable et s'affirma par plusieurs reprises formant de 1785 à 1824 un total de deux cent quarante-huit représentations [2]. A l'origine, l'opéra de Morel et Grétry avait pour interprètes le célèbre St-Huberty (dans le rôle de Climène), Mlle Gavaudan cadette (Agarène), Mlle Castello (Zénire), Laïs (Panurge), Chéron (Zirphile), Rousseau (Acaste), et comme danseurs, Mmes Guimard, Langlois, Saunier, les sieurs Vestris, Gardel, Lefebvre, etc.

Quoi qu'en aient pensé La Harpe et ses contemporains, nous ne trouvons point la partition de *Panurge* inférieure à celle de *la Caravane*, et nous y remarquons au contraire en maints fragments les dons heureux et les recherches de vérité dramatique qui constituent l'originalité de Grétry; évidemment le maître a composé cet ouvrage avec grand soin, et dans les scènes comiques il a déployé tout l'esprit que lui permettait le pauvre livret de Morel; il nous suffira de citer celle où Panurge hésite entre Zénire et Agarène, et celle où il se voit complimenté par Acaste et Zirphile. Le fameux pas de quatre qui terminait l'opéra était dansé, non pas sur un air de ballet composé dans les formes traditionnelles de la chaconne, mais sur l'ouverture, que Grétry et le chorégraphe avaient imaginé de répéter à la fin de l'ouvrage; cette nouveauté, à laquelle le public donna une pleine approbation, trouva des contradicteurs, parmi lesquels nous remarquons Ginguené : « Quelque
» parti qu'un habile maître de ballet puisse tirer d'une sym-
» phonie qui n'a pas été faite pour la danse, il y a toujours une

[1] *Mercure de France*, février 1785, p. 78. — Les articles consacrés à *Panurge* par le *Mercure* se trouvent dans le volume de février, pp. 32-42, 77-84 et 125-130.

[2] De Lajarte, *Catalogue de la bibliothèque de l'Opéra*, t. I, p. 346.

» très grande différence entre le caractère d'une ouverture et » celui d'une chaconne. Dans un art où règne déjà beaucoup » de confusion, faire ainsi servir à un double usage les mêmes » morceaux de musique, ce serait achever de tout con- » fondre. [1] » On voit que malgré les innovations de Noverre et le succès de ses ballets d'action, les amateurs réclamaient encore pour les divertissements d'opéras, les danses conventionnelles, et qu'ils demandaient la gavotte, le tambourin, la chaconne, aussi bien dans les sujets comiques et orientaux, comme *la Caravane* et *Panurge,* que dans les tragédies grecques et romaines, comme *Andromaque.*

Pour les ballets d'action, on ne composait point de musique spéciale ; le chorégraphe qui réglait les pas choisissait dans les partitions d'opéras et d'opéras-comiques des morceaux de chant ou de danse qu'il faisait exécuter par l'orchestre sans s'inquiéter d'en former un ensemble artistique. C'est ainsi que quelques mois après *Panurge,* le 26 juillet 1785, l'Académie de musique représenta *le Premier navigateur ou le pouvoir de l'amour,* ballet pantomime en deux actes, de Gardel, dont la musique, faite de pièces rapportées, assemblait sans ordre et sans cohésion les morceaux les plus divers, l'air de *Zémire et Azor* « Le malheur me rend intrépide », le trio du tableau magique du même opéra, l'air « Ma barque légère » de *la Rosière de Salency,* quelques autres fragments de Grétry, un morceau de Boccherini, la célèbre pièce des *Sauvages* de Rameau, et des gavottes, des gigues, des tambourins, empruntés à toutes sortes d'ouvrages [2].

A la même époque, Grétry composa quelques nouveaux airs de ballet pour la reprise de *Colinette à la cour,* qui eut lieu le 5 juillet à l'Académie de musique [3].

Depuis 1782, Grétry touchait à l'Académie de musique une pension de 1,000 livres; en mars 1785, fort des succès récents

[1] *Encyclopédie méthodique,* t. I, p. 223, art. *Chaconne,* par Ginguené.
[2] La partition de ce ballet est conservée à la bibliothèque de l'Opéra.
[3] *Journal de Paris* du 6 juillet 1785, nº 187.

de *la Caravane* et de *Panurge*, il adressa au ministre, le baron de Breteuil, un mémoire dans lequel il demandait la « grande pension » de 3,000 livres, attribuée par le règlement de 1776 à tout auteur ayant donné à l'Opéra six ouvrages formant spectacle complet. Il n'obtint pas tout à fait ce qu'il désirait; le ministre reçut des membres du comité du théâtre auxquels il avait transmis son mémoire, la réponse suivante :

« Le comité de l'Opéra a l'honneur d'observer au ministre » que l'article 20 du règlement de 1776 n'accorde la pension » de 3,000 livres demandée par M. Grétry qu'en faveur de six » grands ouvrages dont le succès aura été assez décidé pour » les faire rester au théâtre.

» *Colinette, la Caravane* et *Panurge* sont des six ouvrages de » M. Grétry ceux dont le succès peut faire présumer qu'ils res- » teront au théâtre ; les trois autres, savoir *Céphale et Procris,* » *Andromaque* et *l'Embarras des richesses,* ne sont pas dans le » même cas. Cependant, comme ce compositeur ne s'est pas » moins distingué par son mérite que par son zèle, à enrichir » le théâtre de l'Opéra de ses ouvrages vraiment estimables, le » comité est d'avis que M. Grétry pourrait être censé en avoir » cinq dans les conditions prescrites par le règlement et que » par cette raison il serait dans le cas de prétendre à la pen- » sion de 2,000 livres. Le comité a l'honneur de supplier le » ministre de vouloir bien la lui accorder.

» Signé : Gardel, Rey, de la Suze, La Salle. »

Le ministre écrivit en marge : « Bon pour une pension de » 2,000 livres, qui sera augmentée de 1,000 autres livres, » lorsque le sieur Grétry aura donné encore un autre ouvrage » à l'Académie royale de musique [1]. »

Depuis *la Caravane*, Grétry avait pris une grande importance aux yeux des administrateurs de l'Opéra, et leurs papiers nous éclairent sur plusieurs projets intéressants. En 1784, on songe

[1] Archives nationales, O[1]626. Compte que le comité de l'Opéra rend au ministre sur ce qui s'est passé en son assemblée du 18 mars 1785.

à reprendre le célèbre ouvrage de Rameau, *Castor et Pollux*, mais en le faisant retoucher par plusieurs musiciens qui lui prêteraient de nouveaux charmes propres à attirer le public; le premier acte serait confié dans ce but à Langlé, le deuxième, à Gossec, le troisième, à Piccinni, le quatrième, à Sacchini; quant au cinquième, « il est froid, sans intérêt et fort désagréable à » faire. Il n'a dû son succès qu'à la pompe du spectacle. Ce » qui peut le rendre intéressant c'est beaucoup de variété dans » les airs de ballet. M. Grétry, s'il voulait s'en charger, pourrait » nous faire espérer de terminer agréablement cet ouvrage [1]. »

En décembre 1784, Gossec refuse pour sa part cet arrangement, qui est abandonné. — Le 17 juin 1785, on lit au comité le poème des *Américains*, tragédie en trois actes, de M. Devarennes, qui est proposé à Grétry; le 2 décembre 1785, on lit un opéra héroïque en trois actes, de Lourdet de Santerre, intitulé *Zimeo* : « la musique sera faite par M. Grétry »; en 1787, c'est *Corisandre*, « ouvrage de genre en trois actes, tiré de » *la Pucelle*, par M. le comte de Linière. Cet ouvrage d'un » genre neuf et plaisant serait on ne peut mieux entre les » mains de M. Grétry [2]. » *Zimeo* et *Corisandre* furent joués à quelques années de là avec de la musique de Martini et de Langlé; nous ignorons si Grétry en avait commencé la composition avant de les céder à ces deux artistes : on en sait davantage sur *OEdipe à Colone*, que le poète Guillard lui confia en 1785.

Le 3 janvier 1784, Louis XVI avait institué un concours pour la composition de trois poèmes de tragédie lyrique, et l'ouvrage de Guillard avait été couronné l'année suivante, en même temps que *la Toison d'or* de Chabanon et *Cora* de Valadier; on se rappelle que Guillard avait déjà collaboré avec Grétry pour le malheureux opéra d'*Émilie*, et que sa tragédie d'*Iphigénie en Tauride*, représentée avec la musique de Gluck, avait failli paraître avec celle de Grétry. Ce fut encore à ce der-

[1] Archives nationales, O^1626.

[2] *Académie royale de musique, sommaire général* (manuscrit de Francœur conservé aux archives de l'Opéra); t. I, pp. 89, 90, 92.

nier que Guillard, sur les instances de Suard, remit *OEdipe à Colone*, et comme il était fort gêné, il accepta du musicien une avance de 3,000 livres. Il ne tarda point à se repentir de sa décision, en voyant Grétry apporter des retards sans nombre dans la composition de cet ouvrage ; un soir, chez Mme Berton, veuve du directeur de l'Opéra et mère du futur auteur de *Montano et Stéphanie*, Guillard se mit à réciter en présence de Sacchini, plusieurs fragments de sa tragédie lyrique : « Chacun d'applau- » dir, et surtout Sacchini, qui témoigna vivement ses regrets » de ne pouvoir exercer ses talents sur un ouvrage aussi tou- » chant, et de n'avoir pas mille écus à donner à Grétry pour » obtenir qu'il se désistât. Mme Berton, fort reconnaissante des » leçons que Sacchini donnait à son fils, offrit la somme néces- » saire, et M. Fillette-Loreaux, le futur auteur de *Lodoïska*, se » chargea, comme avocat, de conduire cette importante affaire. » Il se rendit sur l'heure chez Grétry, qu'il trouva malade au » lit, et lui comptant les mille écus, redemanda le manuscrit. » Le maître ne consentit à le rendre qu'avec peine ; cependant » il céda et témoigna même une grande satisfaction en appre- » nant quel musicien on avait choisi pour le remplacer [1]. »

L'auteur de *la Caravane* dut en effet éprouver quelque peine à se dessaisir d'un livret dont il avait composé déjà tout un acte ; il brûla sa partition commencée [2]. Mais ses regrets ne le rendirent point injuste envers l'œuvre de son rival, et dans ses écrits il montre une estime toute particulière pour le poème et la musique d'*OEdipe à Colone* [3]. Le sujet de cette tragédie convenait mille fois mieux au génie de Sacchini qu'à celui du maître liégeois, et l'on doit quelque reconnaissance à Grétry pour cette renonciation, qui nous a valu un admirable chef-d'œuvre.

[1] Ad. Jullien, *La cour et l'Opéra sous Louis XVI*, in-18, pp. 93, 94. Paris, Didier, 1878.

[2] Grétry neveu, *Grétry en famille, anecdotes littéraires et musicales*, etc., p. 13.

[3] Grétry, *De la vérité*, t. II, p. 20.

CHAPITRE DIXIÈME.

L'Épreuve villageoise. — *Richard Cœur de Lion.* — Travaux des années 1786 et 1787.

I.

Pour ne pas interrompre le récit des travaux de Grétry à l'Académie de musique, nous avons laissé de côté les opéras comiques qu'il composa en 1784, après la représentation de *la Caravane* et avant celle de *Panurge.* Trois fois dans cet espace de temps, le nom du maître parut à la Comédie-Italienne, avec une fortune diverse.

Théodore et Paulin, comédie en trois actes de Desforges, musique de Grétry, fut représenté pour la première et dernière fois sur ce théâtre, le jeudi 18 mars 1784 ; malgré le mérite de la musique, dont le public applaudit les « chants variés, tour à » tour pleins de sensibilité, de grâce, de gaieté, et toujours » simples et faciles [1] », malgré le jeu des acteurs, Mlle Adeline (rôle de Denise), Mme Trial (Théodore), Trial (André), Michu (le marquis), Meunier (Lafrance), la pièce fut à peine écoutée jusqu'au bout, et la seconde représentation, annoncée pour le 20 mars, n'eut pas lieu. *Théodore et Paulin,* représenté à la cour peu de temps auparavant, n'avait pas obtenu plus de succès, et avait même « fort ennuyé la reine [2] ».

On réclamait des changements : les auteurs, retirant leur pièce, la soumirent à une transformation complète. Elle était à double intrigue : ils supprimèrent l'action principale, réduisirent le nombre des rôles, raccourcirent l'ouvrage en le mettant en deux actes. Le titre lui-même fut changé et l'opéra, rendu presque entièrement nouveau, fut joué le 24 juin 1784,

[1] *Journal de Paris* du 19 mars 1784, n° 79.

[2] *Mémoires secrets,* t. XXV, p. 204.

sous le nom de *l'Épreuve villageoise*. Cette fois il obtint un plein succès; dès le premier soir, le public applaudit « avec trans- » port », il redemanda les couplets de Denise, et appela les auteurs à la fin du spectacle : Grétry et Desforges parurent aux acclamations de la salle [1].

La pièce n'entrait pas pour une grande part dans cet enthousiasme du public, et son unique mérite était de servir de cadre aux airs naïfs, simples et scéniques de Grétry.

L'Épreuve villageoise est une de ses plus heureuses compositions dans le genre des paysanneries, qu'il a plusieurs fois traité et qui était fort à la mode à la veille de la Révolution. Tandis que déjà l'orage grondait dans le lointain, tandis qu'un levain de haine et de revendication fermentait dans l'âme du peuple, la société brillante et insouciante qui formait la cour et les salons de Paris, se plaisait aux idylles et aux tableaux rustiques; la reine jouait à la paysanne dans la prairie de Trianon, et le théâtre mettait sans cesse en scène, sous les plus fausses couleurs, le campagnard et le prolétaire, faisant du paysan inquiet et sombre un « bon villageois, doux, humble, » reconnaissant, simple de cœur et droit d'esprit, facile à con- » duire [2] ».

Plusieurs fois, Grétry contribue à ces peintures illusoires; il choisit ses chants les plus frais, les plus naïfs, ses couleurs les plus sereines, pour *la Rosière de Salency*, pour *Colinette à la cour*, pour *l'Épreuve villageoise*. A la même époque, d'autres musiciens exploitent la même mine de succès, et c'est par vingtaines que l'on peut compter les pièces villageoises sur la scène de l'Opéra et sur celle de la Comédie-Italienne. L'un des ouvrages les mieux accueillis sur ce dernier théâtre avait été *les Trois fermiers*, paroles de Monvel, musique de Dezède, joué

[1] *Journal de Paris* du 25 juin 1784, n° 177. — Le roi de Suède, Gustave III, qui voyageait sous le nom du comte de Haga, assistait à la première représentation de *l'Épreuve villageoise* (*Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. XIII, p. 550).

[2] Taine, *Origines de la France contemporaine, l'ancien régime*, p. 65.

en 1777, et dont les représentations s'étaient multipliées aux acclamations du public. Le neveu de Grétry nous apprend que les auteurs de cet heureux ouvrage se brouillèrent, et que Monvel, ayant écrit *Blaise et Babet*, vint l'offrir à l'auteur de *l'Amant jaloux*. Le maître, en refusant sa collaboration, engagea vivement l'auteur des paroles à se rapprocher de Dezède et à lui confier sa pièce [1]. Grétry regretta peut-être de n'avoir point composé *Blaise et Babet*, en voyant le succès obtenu par cet opéra, qui mit le comble à la réputation de Dezède, en 1783; mais bientôt *l'Épreuve villageoise* lui permit de produire des tableaux du même genre, auxquels le public ne ménagea point les applaudissements.

Peu de mois après la représentation de cette agréable paysannerie, Grétry donna avec Sedaine à la Comédie-Italienne ce beau et fameux *Richard Cœur de Lion*, resté classique et presque populaire, et que son mérite supérieur, non moins que sa célébrité universelle, ont fait souvent regarder comme le chef-d'œuvre du musicien. A ce double titre, l'ouvrage offre un intérêt tout particulier, et demande une étude détaillée.

On connaît les traits généraux de l'histoire de ce roi Richard d'Angleterre, que sa bravoure et son caractère aventureux avaient fait surnommer Cœur de Lion; on sait comment, au retour de la croisade, au mois de janvier 1193, en traversant l'Europe sous un déguisement, il fut reconnu et conduit par les soins du duc d'Autriche Léopold V au château de Dürenstein sur le Danube. « Cette capture vaut de l'or et des dia- » mants! » s'écria l'empereur Henri VI, dès qu'il apprit cette nouvelle, et il se promit d'arracher à son royal prisonnier une forte rançon avec une flotte de cinquante vaisseaux qui l'aidât à triompher de ses ennemis. Richard resta plusieurs mois captif dans la forteresse de Dürenstein; dans la semaine de Pâques 1193, il fut conduit à la diète de Spire, pour discuter les conditions de « l'ambitieux et avare » empereur d'Allemagne, qui le retint ensuite prisonnier au château impérial de

[1] Grétry neveu, *Grétry en famille*, p. 20.

Trifels, en Alsace, jusqu'à l'arrivée de sa rançon, c'est-à-dire pendant près de deux ans [1].

Protecteur des poètes et des trouvères, Richard était lui-même instruit dans « la gaie science, » et l'on a conservé des vers composés à Trifels par le souverain captif [2]; les premières voix qui se firent entendre en Europe en sa faveur furent celles de deux troubadours du Midi, Pierre Vidal et Pierre de la Caravane. Mais la légende attribue un rôle bien plus important à un troisième poète chanteur, Blondel de Nesle, trouvère picard, dans lequel on croit voir tantôt le protégé reconnaissant du roi d'Angleterre, tantôt son maître dans l'art de la poésie chantée.

Blondel, conduit par un providentiel hasard auprès du château de Dürenstein, et chantant un air composé par Richard, entendit le roi lui répondre de l'intérieur de sa prison; d'autres récits font achever par le trouvère le couplet commencé par le prince, mais il importe peu. Blondel, transporté de joie, chercha le moyen de parvenir auprès de Richard, et, se présentant comme trouvère au gouverneur de la forteresse, prouva ses talents par quelques contes, et parvint à pénétrer ainsi dans le château.

Cette poétique et romanesque anecdote, racontée par quelques chroniqueurs du moyen âge — par la chronique de Normandie, par la chronique de Rains, — fut accueillie et imprimée au XVIe siècle par le président Fauchet; depuis lors, elle a été successivement reproduite, attaquée ou défendue par les historiens; on cite parmi ceux qui la regardent comme authentique, Ginguené, Sinner, Guillaume de Massieu, Sismondi, Henri Martin, Warton, Goldsmidt [3]; d'autres la révoquent en

[1] Jules Zeller, *La captivité de Richard Cœur de Lion en Allemagne*, 1193-1194, d'après des travaux récents en Angleterre et en Allemagne; dans le *Journal des savants*, livraisons de décembre 1880 et janvier 1881.

[2] Ces vers ont été publiés et traduits par M. J. Zeller dans le travail que nous venons de citer, livraison de janvier 1881, p. 58.

[3] H. Lavoix, *Histoire de Blondel;* dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* du 26 octobre 1873, quarantième année, pp. 339-341.

doute, et la critique historique semble aujourd'hui la rejeter définitivement dans le domaine de la légende [1].

Légende ou réalité, l'épisode est assurément émouvant et bien fait pour tenter un auteur dramatique et un compositeur de théâtre. Comment vint-il à la connaissance de Sedaine, poète « très peu versé assurément dans la science du moyen âge, » c'est ce qu'il est assez intéressant de rechercher. Depuis l'impression du livre de Fauchet au XVIe siècle, l'histoire de Richard et Blondel avait été quelque peu oubliée ; en 1705, parut un singulier roman broché sur ce thème par Mlle L'Héritier de Valandon, sous le titre de « la Tour ténébreuse et les » jours lumineux, contes anglais accompagnés d'historiettes » et tirés d'une ancienne chronique composée par Richard, » surnommé Cœur de Lion, roi d'Angleterre [2] ». Longtemps après, on vit reparaître les noms de Blondel et du souverain, et cette fois à propos d'une pièce de théâtre : le 24 juillet 1780, les comédiens italiens représentèrent *Rosanie,* pièce en trois actes, dont la musique était de Rigel ; l'auteur anonyme des paroles avait mis en action un des contes chantés par Blondel au gouverneur pour obtenir ses bonnes grâces. Le *Mercure,* en rendant compte de cet opéra, résuma toute l'histoire de la découverte de Richard par le trouvère, et apprit à ses lecteurs que *Rosanie* était tirée d'un ancien fabliau : « Les merveilleuses » aventures de Richard I et de son ménestrel [3] ». A cette époque, Sedaine venait précisément de donner *Aucassin et Nicolette,* dont il avait puisé le sujet dans un vieux poème ; le compte rendu du *Mercure* et la pièce de *Rosanie* attirèrent son attention sur l'histoire de Blondel, dans laquelle son rare instinct dramatique lui fit sans doute apercevoir immédiatement un sujet favorable au théâtre et à la musique.

Il se mit bientôt à l'ouvrage, mais, chose curieuse, ce ne fut point à Grétry qu'il porta le poème terminé de *Richard Cœur*

[1] J. Zeller, *La captivité de Richard Cœur de Lion.*
[2] Lavoix, *Histoire de Blondel.*
[3] *Mercure de France,* août 1780, pp. 43, 44.

de Lion : il paraît même le lui avoir d'abord refusé, pour l'offrir à Monsigny, son ami, son ancien collaborateur, avec lequel il avait partagé naguère plus d'un brillant succès. Monsigny avait vieilli depuis *Rose et Colas* et sentait la fatigue le gagner : renonçant à composer la musique de Richard, il engagea Sedaine à reporter sa pièce à Grétry : « Voilà, mon ami, votre » manuscrit de *Richard Cœur de Lion.* Ne doutez pas que » Grétry ne fasse la musique de cette pièce..... à l'égard de » votre premier refus, il aurait tort de se fâcher de la préfé- » rence que vous m'aviez accordée ; si elle n'était pas due pour » le talent, je la méritais à un autre titre. Dans ce moment ce » n'est pas à mon refus que vous la lui offrez ; c'est au con- » traire moi-même qui vous dis : Je ne puis faire votre pièce, » prenez Grétry. Bonjour, mon ami, etc. [1] ».

Bientôt le public apprit que Sedaine et Grétry composaient ensemble un nouvel opéra ; le titre de l'ouvrage ainsi que les noms des auteurs inspiraient une vive curiosité : l'attente fut longue et dura plusieurs années, si l'on s'en rapporte aux *Mémoires secrets* [2]. Enfin arriva le jour de la première représentation, le 24 octobre 1784 : l'indisposition d'un chanteur faillit la faire ajourner, ou en compromettre le succès. Les auteurs avaient confié le rôle de Richard à Philippe, bon acteur, encore près de ses débuts, et qui n'avait jamais créé de rôle. « A plusieurs répétitions, dit Grétry, la beauté de la » situation, la sensibilité de l'acteur, jointes au désir de bien » remplir son rôle, exaltaient son imagination, au point que » ses larmes l'étouffaient lorsqu'il voulait répondre à Blondel : « Un regard de ma belle..... » Le jour de la première repré- » sentation, cet acteur, plein d'ardeur et de zèle, fut attaqué » subitement d'une extinction de voix ; il n'était plus temps de

[1] Hédouin, *Mosaïque*, in-8°. Paris et Valenciennes, 1856 ; la petite lettre de Monsigny, dont M. Hédouin possédait l'autographe et qu'il a publiée à la page 338 de son livre, est datée de « Saint-Cloud, 2 octobre », sans indication d'année.

[2] *Mémoires secrets*, t. XXVI, p. 306.

» changer le spectacle, la salle était pleine; il me fit appeler » dans sa loge. — Voyons, chantez-moi votre romance. Il articula » quelques sons avec peine. — C'est bien là, lui dis-je, la voix » d'un prisonnier; vous produirez l'effet que je désire; chantez » et soyez sans inquiétude [1]. » Malgré les encouragements du compositeur, Philippe crut nécessaire de réclamer l'indulgence du public [2], et son enrouement retarda la deuxième représentation jusqu'au 30 octobre [3]. Clairval remplissait le rôle de Blondel « d'une manière inimitable », nous dit Grétry.

Richard Cœur de Lion eut beaucoup de succès, et les deux auteurs furent appelés à la fin du spectacle avec de grands applaudissements; ils résistèrent à ces instances, qui devenaient moins flatteuses à force d'être prodiguées, et ne parurent point. Le *Mercure* les en approuva beaucoup et dit : « Leurs » confrères suivront-ils cet exemple? Ainsi soit-il [4]. » Pourtant les louanges étaient mêlées de critiques : on blâmait le troisième acte et le dénouement de la pièce, que La Harpe définit en quelques mots : « Des situations, des effets de théâtre, et » des fautes de toute espèce rachetées par la musique [5] ».

La partition elle-même ne fut pas placée par les critiques au rang élevé que notre temps lui attribue : les *Mémoires secrets*, qui parlent deux fois de *Richard Cœur de Lion*, ne disent rien de la musique; La Harpe écrit : « Elle est de Grétry »; le *Mercure*, qui consacre vingt-cinq pages à *la Caravane*, parle très brièvement de *Richard* : « La musique est d'un genre facile et » agréable. On a entendu avec transport une foule de petits » airs, de rondes, de vaudevilles écrits d'un style gracieux et » piquant. Quelques grands morceaux richement et largement » composés, ont fait reconnaître le musicien célèbre à qui » nous devons ce nouvel opéra-comique ». Le *Journal de Paris* et la correspondance de Grimm sont, il est vrai, plus louan-

[1] GRÉTRY, *Essais*, t. I, p. 370.
[2] *Mémoires secrets*, t. XXVI, p. 306.
[3] *Journal de Paris* du 30 octobre 1784, n° 304.
[4] *Mercure de France*, 30 octobre 1784, p. 234.
[5] LA HARPE, *Correspondance littéraire*, t. IV, p. 266.

geux ; mais, en 1813, Martine écrit encore que « la plupart des » morceaux de cet opéra ne peuvent être mis à côté de ceux » qu'offrent souvent d'autres ouvrages de Grétry [1] ». Il semble qu'il faille arriver à notre époque pour trouver une appréciation équitable de ce bel ouvrage, et nous la rencontrons dans un ouvrage consacré à Wagner, le grand réformateur de la musique moderne, par un de ses plus courageux défenseurs, M. Ed. Schuré :

« Si nous écoutons *Richard Cœur de Lion* après certains opé» ras modernes, nous éprouvons la sensation soulageante d'un » homme qui se verrait transporté subitement d'un de nos » vulgaires et bruyants jardins publics dans la vraie campagne » aux collines ondulées, aux brises rafraîchissantes. La poi» trine se dilate, l'œil se repose, l'âme se retrouve. Dans cette » musique, rien de faux ni de prétentieux, tout est naturel et » sain. Au point de vue du drame sans doute les formes sont » conventionnelles et nous ne sortons pas de la stricte chan» son ; mais au moins les situations sont-elles toujours inté» ressantes, l'accentuation toujours juste, et la mélodie can» dide s'accorde parfaitement avec le vers. Jamais les mots » ne sont tordus et hachés par le rythme musical, comme on » se le permettra plus tard. Le rythme de la mélodie suit tou» jours le rythme de la langue. Enfin, dans la scène de recon» naissance entre Blondel et le roi, quand celui-ci, du fond de » son cachot, entend la voix de son ménestrel sur l'air : « Une » fièvre brûlante », et qu'il l'entonne à son tour, la grande émo» tion humaine nous saisit ; car ici le chant devient action et » la musique rend pleinement une situation palpitante [2]. »

L'hésitation de la critique et du public en 1784 avait pour-

[1] *Mémoires secrets*, t. XXVI, pp. 306 et 324 ; La Harpe, *Correspondance littéraire*, t. IV, p. 266 ; *Mercure de France* du 30 octobre 1784, pp. 230-234 ; *Journal de Paris* du 22 octobre 1784, n° 296 ; *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. XIV, p. 60 ; Martine, *De la musique dramatique en France*, p. 200.

[2] Schuré, *Le drame musical*, t. I, pp. 322, 323. Paris, Sandoz et Fischbacher, 1875-1876.

tant une excuse : *Richard Cœur de Lion* n'était pas, à ce moment, tel que nous l'admirons aujourd'hui; le dénouement de la pièce était défectueux, au point de refroidir l'enthousiasme excité dans la salle par les scènes précédentes : « On » engageait le gouverneur à rendre Richard; il cédait par rai- » son, et quoiqu'il dît à Laurette que son amour pour elle » n'y avait point de part, les spectateurs le croyaient et blâ- » maient le gouverneur qui manquait à son devoir [1] ». Cette fin était tellement antipathique au public que des amateurs s'appliquaient à en imaginer une autre, et proposaient ensuite aux auteurs leurs inventions; Grétry ne fut pas le dernier à chercher un meilleur dénouement, et trois jours après la première représentation, le 23 octobre 1784, pendant l'indisposition de Philippe qui empêchait l'ouvrage de reparaître, il écrivit à Sedaine pour lui proposer un changement :

« Mon ami, tout Paris fait un dénouement pour *Richard*, on » ne lui donne pas moins que le succès de Figaro, si le roi » était délivré d'une manière triomphante et par un coup de » théâtre qui frappe les spectateurs; j'y ai donc rêvé aussi de » mon côté et voici ce que je viens vous proposer et ce qu'il » serait très aisé de faire pendant l'enrouement de Philippe. » D'abord dans la scène entre Marguerite et Blondel, au troi- » sième acte, il faudrait que Blondel dise à cette princesse : » Employons toutes les raisons, Madame, pour le persuader » que son maître est un traître. Si Florestan ne reste pas per- » suadé, je vous quitterai et à la tête de votre nombreuse » escorte j'irai chercher le roi ou je perdrai la vie. Le gouver- » neur viendra, aura sa scène avec Laurette, ensuite Williams, » ensuite celle de la comtesse; pendant le chœur « Rendez-moi » ce héros que j'aime », nous ferons dire à Florestan deux ou » trois fois des petits mots comme par exemple : « Que je suis » malheureux... je voudrais remplir vos vœux... mais mon » devoir, mon honneur... » Blondel part là-dessus et cette » sortie est je crois effrayante pour le spectateur; alors nous

[1] Grétry, *Essais*, t. 1, p. 375.

» pourrions donner à Laurette un petit air de reproches vifs
» à son amant ou entendre derrière le théâtre deux ou trois
» coups de canon, quoique la poudre ne fût peut-être pas
» inventée dans ce temps-là, ou un roulement de tambour. La
» toile du fond se lèvera comme dans votre *Déserteur*, et l'on
» verra Blondel, l'épée à la main, amenant Richard, et la gar-
» nison arrêtée par les chevaliers de l'escorte de la comtesse.
» Ce tableau doit être dessiné par un artiste : Robert fera notre
» affaire. La comtesse voudra courir dans les bras de Richard,
» se trouvera mal en voulant s'élancer ; Richard se précipite à
» ses pieds, William et Laurette retiennent le chevalier, et le
» dernier chœur tel qu'il est. Vous voyez, mon ami, qu'il n'y a
» pour nous que l'ouvrage d'un quart d'heure pour faire ces
» changements qui, je crois, feraient le plus grand effet.

» Je vous embrasse de tout mon cœur,

» GRÉTRY [1].

» Paris, ce 23 octobre 1784 ».

Cette lettre nous montre Grétry sous un aspect nouveau, celui d'auteur dramatique ; le dénouement qu'il proposait à son collaborateur ne fut point accepté. Sedaine, en général récalcitrant à la critique, avait mis presque deux ans à se décider au remaniement d'*Aucassin et Nicolette* : il lui fallut à peu près autant de temps pour se résoudre à retoucher *Richard Cœur de Lion*, dont les représentations se succédaient à intervalles moins rapprochés qu'on ne pourrait le croire : quatorze mois après son apparition, l'opéra fut annoncé en quatre actes au lieu de trois, le 22 décembre 1785 ; c'était sa trente-cinquième représentation [2]. Sedaine avait raccourci le troisième acte et inventé pour le quatrième un dénouement qui n'était en rien préférable au précédent ; le public applaudit, comme il en avait l'habitude, les deux premiers actes avec une grande

[1] Le fac-simile de cette lettre autographe de Grétry a été publié pour la première fois dans la *Chronique musicale*, t. II, pp. 136-137.

[2] *Journal de Paris* du 22 décembre 1785, n° 356.

ardeur, mais ne se montra point satisfait des deux derniers, où Grétry avait cependant ajouté « de très beaux morceaux de » musique [1] ». Dès le lendemain, Sedaine annonça, par une lettre insérée au *Journal de Paris*, qu'il s'occupait de nouveaux changements, et le jeudi 29 décembre 1785, *Richard Cœur de Lion* reparut en trois actes, avec le dénouement du siége, que le public accueillit favorablement et qui fut publié dans la partition d'orchestre [2].

A partir de cette époque, le succès de ce bel ouvrage s'établit solidement. Dans la suite de notre travail, il nous faudra revenir sur ses beautés musicales si saillantes, sur les circonstances historiques auxquelles il se trouva mêlé. Dans l'histoire de Grétry, *Richard Cœur de Lion* est un pôle vers lequel nous serons plusieurs fois forcément attiré.

II.

L'année 1786 va nous présenter Grétry sous un aspect nouveau, celui de professeur. Le 29 juillet, les comédiens italiens donnèrent la première représentation du *Mariage d'Antonio*, comédie en un acte, dont les paroles étaient de Mme de Beaunoir, et la musique de Mlle Lucile Grétry, la seconde fille du compositeur, celle que nous avons vu naître le 15 juillet 1772 et baptiser le lendemain sous les noms d' « Angélique-Dorothée-Louise [3] ».

Le jour même de cette première représentation, Grétry fit

[1] *Journal de Paris* du 23 décembre 1785, n° 357.

[2] *Richard Cœur de Lion* a été doté récemment d'un quatrième dénouement, adopté pour la reprise à l'Opéra-Comique en 1874, et qui est à peu de chose près celui que Grétry proposait dans sa lettre à Sedaine; il a été imprimé dans la partition de *Richard* pour piano et chant, publiée à Paris, chez Heugel, 1874, in-8°, avec une notice historique par M. Victor Wilder.

[3] Voyez ci-dessus, p. 81. On voit que la seconde fille de Grétry ne portait pas l'un des prénoms qu'elle avait reçus au baptême, mais celui de l'héroïne d'un des opéras de son père.

paraître dans le *Journal de Paris* une lettre explicative, dans laquelle il déclarait que sa fille avait composé tous les chants du nouvel opéra avec leur basse et un léger accompagnement de harpe, mais qu'il avait lui-même écrit la partition et rectifié les ensembles; l'artiste exposait ensuite ses procédés d'instruction musicale, et c'est à ce titre surtout que sa lettre doit nous intéresser [1].

Dans cette lettre, comme dans tous ses écrits, comme dans ses partitions, Grétry nous montre clairement sa prédilection exclusive pour la musique dramatique, vers laquelle il avait été porté par son génie, et vers laquelle aussi il s'efforçait de diriger ses élèves; séparant ensuite avec soin les divers éléments artistiques qui constituent la musique de théâtre, il choisissait une branche spéciale, qu'il isolait pour la mieux étudier, et dont il scrutait avec une finesse sans égale les plus petits détails : c'était la déclamation. Les leçons qu'il donnait à sa fille, celles que plus tard Mme de Bawr reçut de lui roulaient presque continuellement sur cette partie de l'art, qu'il connaissait mieux que personne; dès les commencements d'une éducation musicale, Grétry dirigeait de ce côté les facultés de l'élève : « Il lui donnait à mettre en musique quelques vers, » pris au hasard, mais qui peignaient toujours un sentiment » quelconque. Alors il faisait sentir à l'élève toutes les fautes » d'expression ou de déclamation qu'elle avait pu commettre. » Il entrait dans les détails les plus intéressants sur le fond et » les ressources de l'art, et, pour se faire mieux comprendre, » il composait lui-même un chant, toujours vrai, toujours » mélodieux que lui inspirait la situation qu'il fallait peindre. » Ces leçons, si précieuses pour la personne qui les recevait, » le fatiguaient prodigieusement; mais il prétendait ne pas » pouvoir en donner d'autres [2] ».

Cependant ce musicien si fin, cet instituteur si soigneux

[1] La lettre de Grétry, publiée dans le *Journal de Paris* du 29 juillet 1786, n° 210, a été reproduite dans ses *Essais*, t. I, pp. 381-384.

[2] Mme de Bawr, *Mes souvenirs*, in-8°, pp. 25 et suiv. Paris, Passard, 1853.

dans tout ce qui concernait la déclamation, était loin de connaître aussi bien et de pouvoir enseigner avec autant d'autorité d'autres parties de son art; nous avons dit déjà et nous serons forcé de répéter encore que la technique musicale lui était imparfaitement connue. Il éprouvait donc quelque embarras à l'expliquer à ses disciples, et c'est une chose singulière de voir un musicien de génie obligé de recourir à d'autres artistes pour compléter l'éducation de ses élèves; sa fille Lucile, à laquelle il apprenait à composer des chants d'un accent vrai, avait un professeur d'harmonie, l'organiste Tapray [1]; de même il choisit l'abbé Roze pour enseigner la théorie musicale à Mme de Bawr : « Montrez-lui, mon ami, dit-il au professeur, » montrez-lui ce que j'ai oublié; car maintenant il faut savoir ». Il répéta deux fois ce mot « il faut savoir », et peut-être alors, ajoute l'élève qui nous a conservé ce récit, « peut-être l'auteur » de quarante ouvrages ravissants faisait-il un retour pénible » vers le temps de ses études [2] ».

Grétry avait pour principe qu'il faut changer souvent de maître; il disait que l'élève doit « tout voir, tout connaître, tout » comparer », et que mieux vaut s'égarer dans les systèmes opposés de plusieurs professeurs que « devenir la copie d'un » seul homme [3] ». Lui-même avait mis cette doctrine en pratique, et si son instruction technique avait des lacunes, du moins son originalité était demeurée intacte. Combien il serait intéressant d'étudier dans les œuvres de ses élèves le résultat de ses leçons! Maître sans rival dans l'art de la déclamation musicale, il s'efforçait d'en définir les lois, d'en transmettre la science aux jeunes gens qui enviaient ses précieuses qualités de compositeur dramatique. Par malheur, nul d'entre eux ne

[1] GRÉTRY, *Lettre au Journal de Paris*, citée plus haut. — Tapray, né à Gray, en 1738, mourut en 1819. — D'après le jugement de Fétis, ses compositions sont « faibles de style et d'invention ». Grétry le qualifie d' « excellent maître ».

[2] Mme DE BAWR, *Histoire de la musique*, in-12, pp. 255, 256. Paris, Audot, 1823.

[3] GRÉTRY, *Essais*, t. I, pp. 385, 386.

nous a laissé d'œuvres propres à cette analyse. Absorbé par ses travaux incessants de composition, l'auteur de *Zémire et Azor* accepta peu d'élèves; on n'en connaît que quatre auxquels il ait donné des leçons d'une manière suivie : sa fille Lucile, qui mourut à dix-huit ans, et dont les premiers essais ne sont que des espérances; Darcis, que Grétry enseigna depuis l'âge de neuf ans, mais qui fut tué en duel, très jeune, après avoir mené la vie la plus orageuse, laissant deux petits opéras propres tout au plus à faire bien augurer de son avenir [1]; Mlle Caroline Vuiet qui, pouvant être « un compositeur distingué [2] », préféra se consacrer à la littérature; enfin Mlle Changran, qui devint Mme de Bawr, et n'étudia la musique qu'en amateur.

Dans ses vieux jours, Grétry se plut à enseigner les éléments de l'art à l'une de ses nièces, et il publia le résumé des leçons qu'il lui avait données, sous le titre *Méthode simple pour apprendre à préluder* [3]. Dans un temps où la musique instrumentale était encore regardée comme un genre inférieur, les amateurs ne cherchaient point à acquérir un talent qui leur permît d'exécuter et d'analyser des œuvres sérieuses de musique de chambre; ils se livraient à leur propre instinct musical, et l'art de préluder, c'est-à-dire d'improviser, était le but ordinaire de leurs études. Désirant acquérir quelques connaissances théoriques, ils entendaient se borner au strict nécessaire, et la bibliographie musicale du dernier siècle comprend

[1] Grétry, *Essais*, t. III, pp. 386 et suiv. — Fétis, *Biographie des musiciens*, t. II, p 429. Les deux opéras de Darcis sont *la Fausse peur*, un acte, 1776, et *le Bal masqué*.

[2] Grétry, *idem* — Fétis, *idem*, t. VIII, p. 496. Mlle Vuiet épousa le colonel Auffdiener, qui était au service du Portugal; elle a donné, en 1786, un petit opéra, *l'Heureuse erreur*, dont elle avait écrit les paroles et la musique.

[3] *Methode simple pour apprendre à préluder en peu de temps avec toutes les ressources de l'harmonie*, par A.-E.-M. Grétry, membre de l'Institut national des sciences et des arts, de l'Académie des philharmoniques de Bologne, de l'Académie royale de Stockholm et de la Société d'émulation de Liège, in-8°, 84 pages. A Paris, de l'imprimerie de la République, an X.

maint ouvrage d'enseignement sommaire destiné aux gens du monde. Rien, dans notre art, ne vieillit plus vite que les livres d'instruction, et l'on compterait par centaines les méthodes de toutes sortes reléguées dans un juste oubli par le progrès de l'enseignement moderne. Celle de Grétry n'était point de nature à se soustraire à cette loi commune, et le seul nom de son auteur lui donne encore quelque intérêt. Le musicien s'y montre, comme dans plusieurs chapitres de ses *Essais*, l'ennemi déclaré de la science : c'est un point de son esprit sur lequel nous aurons à revenir.

Les meilleures leçons que pût donner Grétry, c'étaient ses opéras; c'est là que les jeunes musiciens de son temps étudiaient l'art de la scène; c'est là que plus d'un compositeur moderne pourrait trouver d'utiles exemples et apprendre l'art souvent trop négligé de la déclamation musicale.

En 1785, Grétry est arrivé au faîte de la célébrité; cette année marque l'apogée de son talent et de sa vogue. A quarante-cinq ans, il compte déjà dans son œuvre plus de vingt-cinq opéras, accueillis pour la plupart avec enthousiasme, et qui sont presque tous regardés comme des chefs-d'œuvre. *La Caravane* à l'Opéra, *Richard Cœur de Lion* à la Comédie-Italienne ont paru dépasser encore pour le mérite et pour le succès, tout ce qu'il pouvait faire espérer : ces deux ouvrages représentent en quelque sorte le maximum de son génie, et désormais, quoi qu'il fasse, il ne les dépassera point.

Ce n'est pas que Grétry se repose sur ses lauriers et qu'il laisse ralentir son activité productrice; nous avons à mentionner plusieurs travaux importants dans le cours de l'année 1786; le 15 mars, il donne à la cour son grand opéra d'*Amphitryon*, que nous retrouverons à l'Académie de musique deux ans plus tard; le 29 juillet, les comédiens italiens représentent *le Mariage d'Antonio*, que l'on peut presque compter parmi les œuvres de Grétry, puisqu'il avait lui-même corrigé, agencé les mélodies de sa fille, se chargeant d'écrire les ensembles et l'instrumentation : une part doit donc lui revenir dans le succès de ce petit ouvrage, que le public accueillit avec une bienveil-

lance marquée [1]; — le 30 octobre, au Théâtre-Italien, on reprend *l'Amitié à l'épreuve,* que Favart et Grétry viennent de remanier encore une fois, et qui paraît en trois actes, avec trois rôles nouveaux et plusieurs morceaux de musique composés tout exprès; cette reprise obtient le plus heureux succès, et le public enchanté ayant appelé les auteurs, Grétry se présente conduisant le vieux Favart à demi aveugle [2]. — Le 7 novembre, à la cour, à Fontainebleau, les comédiens italiens représentent *les Méprises par ressemblance,* comédie en trois actes de Patrat et Grétry; le 13 novembre ils donnent, aussi à la cour, *le Comte d'Albert,* comédie en deux actes, de Sedaine et Grétry, avec *la Suite,* en un acte.

Le premier de ces deux ouvrages, *les Méprises,* fut joué à Paris le 16 novembre 1786, par Mlle Adeline, Mlle Carline, Philippe, Trial et Menier; moins bien accueilli qu'à la cour, il n'obtint qu'un succès modéré. Le *Journal de Paris* nous assure que « la musique a obtenu les plus grands applaudissements. » C'est toujours ce talent aussi varié qu'inépuisable, qui a » enrichi de tant de chefs-d'œuvre nos deux théâtres lyri- » ques, etc. [3]. » La correspondance de Grimm s'exprime tout différemment : « Quant à la musique, on a applaudi ce carac- » tère spirituel qui distinguera toujours le talent de M. Grétry ; » mais le public a paru s'apercevoir souvent, dans cet ouvrage, » de l'espèce de négligence avec laquelle il travaille aujourd'hui » tout ce qu'il fait ; on regrette que ce charmant musicien, » dédaignant trop le soin de sa gloire pour ne s'occuper que » de sa fortune, au lieu de soigner ses productions, ne songe » plus qu'à en multiplier le nombre [4] ».

Voilà deux jugements bien différents, et le second paraît sévère : c'est pourtant vers l'opinion de Grimm que l'on penche après une lecture consciencieuse de la partition des

[1] *Journal de Paris* du 30 juillet 1786, n° 211. — *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot,* etc., t. XIV, p. 439.

[2] D'Origny, *Annales du Théâtre-Italien,* t. III, p. 280.

[3] *Journal de Paris* du 17 novembre 1786, n° 321.

[4] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot,* etc., t. XIV, p. 527.

Méprises ; Grétry, qui nous donne tant de détails sur ses précédents ouvrages, se borne à nommer celui-ci ; faut-il voir dans cette abstention un indice de défaveur? Le fait n'aurait rien d'improbable, puisque dans le même volume le maître parle avec plaisir du *Comte d'Albert* qui fut composé en même temps, mais ne parut au Théâtre-Italien que le 8 février 1787.

Sans pouvoir compter parmi les chefs-d'œuvre de Grétry, *le Comte d'Albert* tient une place honorable dans la liste de ses ouvrages ; les deux actes de la comédie contiennent plusieurs morceaux dignes d'une attention particulière ; l'air du comte dans la prison, le duo des deux jeunes filles, la prière de la comtesse sont des pages d'un accent profondément senti. Le petit acte intitulé *la Suite du Comte d'Albert,* qui continue et termine l'opéra, offre un tableau riant, contrastant heureusement avec les scènes pathétiques qui l'ont précédé. Grétry trouvait dans ses interprètes de remarquables auxiliaires : Philippe, dans le rôle du comte, Trial, dans celui d'Antoine, Mlle Carline, qui paraissait seulement dans *la Suite,* recevaient chaque soir les applaudissements de tous les spectateurs ; mais l'actrice excellente qui remplissait le rôle de la comtesse surpassait encore ses camarades : « Il est impossible, dit le » *Mercure*, de ne pas parler avec enthousiasme du jeu de » Mme Dugazon dans la comtesse, rôle où elle a déployé toutes » les ressources du talent le plus décidé, de la sensibilité la » plus expansible (sic), et qui ne peut qu'ajouter à sa réputa- » tion [1] ».

Peu de temps après la représentation du *Comte d'Albert,* les comédiens italiens donnèrent, le 22 mars 1787, un deuxième ouvrage de la fille de Grétry, sous le titre de *Toinette et Louis,* divertissement en deux actes ; les paroles étaient de Patrat, le médiocre auteur des *Méprises par ressemblance.* Le public applaudit vivement un couplet qui terminait l'ouvrage :

Jeunes rosiers, jeunes talents
Ont besoin du secours du maître.

[1] *Mercure de France,* février 1787, pp. 140, 141.

Un petit auteur de treize ans
Est un rosier qui vient de naître.
Il n'offre qu'un bouton nouveau;
Si vous voulez des fleurs écloses.
Daignez étayer l'arbrisseau,
Quelque jour vous aurez des roses.

Cependant *Toinette et Louis* n'eut qu'une seule représentation; quelques personnes demandèrent l'auteur, et comme un artiste venait répondre qu'on l'avait cherché inutilement, une voix du parterre cria qu'il était sans doute retourné à l'école [1].

La chute du *Prisonnier anglais,* comédie en trois actes, de Desfontaines et Grétry, fut bien autrement rude; la première représentation de cette pièce (26 décembre 1787) donna lieu à un tumulte sans précédent au Théâtre-Italien; le parterre mécontent passa bientôt toutes les bornes : c'étaient des huées et des sifflets sans fin, des cris insultants pour les artistes, auxquels on jetait des pièces de menue monnaie, des boutons d'habits, des pelures d'orange. Le public réussit à faire interrompre la pièce, et continua le désordre après la chute du rideau, demandant la comédie des *Étourdis,* et refusant la *Servante maîtresse,* que proposaient les acteurs aux abois. Le tapage se prolongea bien au delà du moment habituel de la fermeture des spectacles jusqu'à onze heures du soir; il semblait que le parterre se fût grisé de bruit et de désordre [2].

Pour ne pas voir se renouveler un pareil scandale, les comédiens italiens prirent le parti d'asseoir le parterre, ainsi que l'avaient déjà fait leurs collègues du Théâtre-Français. Cette réforme, qui était, selon Grimm, « désirée par tous les hon- » nêtes gens », semblait de nature à calmer le public, et rendait en tous cas la surveillance plus facile. Elle permit de donner, le 18 février 1788, la seconde représentation du *Prisonnier anglais.* Dans l'intervalle, le librettiste Desfontaines avait fait

[1] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot,* etc., t. XV, p. 44.

[2] *Mercure de France,* janvier 1788, pp. 41 et suiv. — *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot,* etc., t. XV, pp. 192, 193. — La Harpe, *Correspondance,* t. V, pp. 154, 155.

à sa pièce des changements très nécessaires, qui ne suffirent point encore à lui assurer un réel succès. Malgré les morceaux de Grétry, malgré le jeu et le talent de Mme Dugazon, de Mlle Renaud, de Philippe, de Chenard, l'opéra nouveau ne se soutint pas au théâtre. Nous le verrons reparaître un peu plus tard sous un autre titre, sans obtenir plus de succès.

CHAPITRE ONZIÈME.

Travaux des années 1788 et 1789. — Situation de Grétry au moment de la Révolution.

I.

Le Rival confident, opéra-comique en deux actes, paroles de Forgeot, musique de Grétry, donné à la Comédie-Italienne le 26 juin 1788, fut bien accueilli à la première représentation, mais n'eut qu'une courte existence, malgré les corrections et les changements opérés par le compositeur [1]. La partition qui a été gravée est un des plus faibles ouvrages du maître ; ses contemporains s'en aperçurent, et l'on voit percer la lassitude et la critique à travers les politesses du *Mercure* : « En général, » dit le rédacteur, c'est une composition encore fort estimable » à bien des égards, et propre à prouver que les ressources » dramatiques de M. Grétry sont loin d'être épuisées [2] ». Ces lignes sont évidemment une réponse aux amateurs qui accusaient Grétry de négligence ou de fatigue ; il faut bien dire que les partitions inégales ou médiocres des *Méprises par ressemblance*, du *Prisonnier anglais*, du *Rival confident*, et même du

[1] *Mercure de France*, septembre 1788, p. 185.
[2] *Idem*, juillet 1788, pp. 40, 41.

Comte d'Albert, n'étaient point à la hauteur de *Richard Cœur de Lion*, de *Zémire et Azor* et de *l'Amant jaloux*; le public, qui se lasse vite, avait besoin d'être excité par des beautés saillantes, irrésistibles, et il préférait les anciens ouvrages de Grétry à ceux que l'artiste produisait depuis deux ou trois ans.

Il en fut de même à l'Opéra, où *Amphitryon* essuya un sensible échec dans cette année 1788; Sedaine et Grétry avaient eu l'idée singulière de choisir dans le théâtre de Molière un des ouvrages les plus admirés pour le style et les détails, et de le transporter sur la scène lyrique presque sans y rien changer. Une telle entreprise ne pouvait réussir; la musique la plus spirituelle n'avait rien à ajouter à l'esprit qui débordait dans les vers de Molière, et l'on s'étonne que Grétry ait accepté cette tâche, en le voyant écrire dans ses *Essais* que l'on ne doit pas mettre en musique un dialogue par lui-même très spirituel, sous peine de faire double emploi; il ajoute qu'il eut grand'peine à composer la pièce bien écrite de *l'Amitié à l'épreuve*, tandis que le livret sans prétention du *Tableau parlant* lui avait permis de faire briller tout l'esprit de sa musique [1].

Malgré l'insuccès d'*Amphitryon* à la cour, en 1786, Sedaine et Grétry étaient très contents de leur ouvrage, dont la première représentation à l'Académie de musique eut lieu le 15 juillet 1788. Cette soirée ne réussit qu'à demi, et dès le lendemain il fallut apporter à l'opéra nouveau quelques modifications dont une lettre de Dauvergne nous fait connaître le détail :

« Paris, 17 juillet 1788

» Monsieur, les changements faits hier dans l'opéra d'*Am-*
» *phitryon* par MM. les auteurs et de convention avec nous,
» portent sur l'augmentation du ballet du second acte et la
» suppression d'un chœur de peuple mêlé d'un bavardage de
» femmes qui terminait cet acte, et d'un nombre de mots qui

[1] Grétry, *Essais*, t. II, ch. LXV.

» avaient paru trop bas : nous verrons demain ce que le public
» pensera de ces changements, mais quoi qu'il en dise, il ne
» diminuera pas la haute opinion que MM. les auteurs ont de
» leur ouvrage.

» J'ai l'honneur d'être, etc. D'AUVERGNE [1]. »

Le public ne fut pas plus satisfait le 18 juillet qu'il ne l'avait été le 15, et après cinq représentations peu productives, *Amphitryon* fut retiré. Les documents officiels [2] nous donnent sur ces cinq soirées des détails assez curieux :

Mardi	15 juillet,	1re représentation.	Recette	3,865 liv.	2 s.	et 111	billets gratuits.
Vendredi	18	2e	—	2,539	12	128	—
Dimanche	20	3e	—	1,359	6	139	—
Vendredi	25 —	4e —	—	2,040	12	141	—
Vendredi	1er août	5e et dernière	—	1,445	10	149	—

Les deux auteurs subirent de très vives critiques, mais Sedaine surtout, qui venait d'être élu membre de l'Académie française en remplacement de Watelet, fut traité dans les salons et les correspondances avec la dernière sévérité ; il faut voir dans quels termes une femme de génie, Mme de Staël, annonce au roi de Suède l'élection récente du poète tailleur de pierres : « Sedaine, par pitié, vient d'être nommé de l'Académie. Ces » messieurs disent que c'est par considération pour son âge [3], » on dirait qu'ils sont une société de bienfaisance et qu'ils » donnent la préférence aux octogénaires ; mais Sedaine a tant » amusé le public sur les trois théâtres, qu'il méritait une » récompense [4]. » La Harpe s'arme de toute son admiration pour Molière, pour en écraser Sedaine : « Le ridicule de l'exé- » cution est en raison de l'extravagance du projet... On ne » peut se figurer ce que c'est qu'une comédie de Molière récrite

[1] Archives nationales, O¹629.

[2] *Ibidem*, O¹636.

[3] Sedaine était né en 1719.

[4] GEFFROY, *Gustave III et la cour de France*, t. I, pp. 393, 394 ; lettre de Mme de Staël au roi de Suède, de novembre 1786.

» par Sedaine. La platitude et l'ineptie ne peuvent aller plus » loin [1]. » La correspondance de Grimm n'est pas moins catégorique, et après s'être vivement indigné contre l'entreprise de Sedaine, l'auteur critique la musique, qui n'a point produit l'effet que l'on attendait d'une nouvelle partition de Grétry [2].

Quelques morceaux seulement en étaient applaudis, et il est aisé de les reconnaître dans la partition manuscrite [3] : c'est un duo de Mercure et Bromia, chanté au premier acte par Rousseau et Mlle Gavaudan cadette, morceau spirituel, mais long, et d'un comique parfois un peu forcé; c'est le duo de Sosie et Bromia, au deuxième acte, auquel nous ferons les mêmes reproches; c'est encore, probablement, le quatuor du premier acte, habilement contrasté. L'esprit et la finesse de Grétry se font apprécier en plus d'une page, sans toutefois constituer un ensemble très heureux.

La pièce de *Raoul Barbe-Bleue*, intitulée par Sedaine drame en trois actes, offrait à Grétry un ensemble et des détails bien différents de ceux d'*Amphitryon;* certes, ce n'est pas ici que trop d'esprit dans le dialogue peut nuire à la musique; au contraire, la pièce est mal écrite, médiocrement agencée, et la succession de tableaux effrayants qu'elle présente excite les critiques et presque les murmures des spectateurs de la Comédie-Italienne, le jour de la première représentation, le 2 mars 1789. « Il y a de l'intérêt dans l'ouvrage, dit le *Mercure;* mais quand » il y en a, il découle toujours d'incidents ou de situations » atroces... De pareils sujets ne devraient jamais être portés » sur la scène, et surtout sur la scène lyrique [4] ». Cependant, *Barbe-Bleue* réussit, grâce à plusieurs morceaux de musique très émouvants, grâce surtout à l'actrice incomparable chargée de les interpréter : Mme Dugazon, que l'on a déjà tant admirée dans le rôle de la comtesse d'Albert, se surpasse elle-même dans celui d'Isaure; au premier acte, elle détaille avec un art

[1] La Harpe, *Correspondance littéraire,* t. V, pp. 185 et 198.

[2] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot,* etc., t. XV, pp. 283, 284.

[3] La partition d'*Amphitryon* n'a pas été gravée.

[4] *Mercure de France,* mars 1789, p 98.

inimitable la scène de la toilette, favorablement disposée par Sedaine, et traduite par Grétry de la manière la plus heureuse : Isaure, fiancée à Raoul Barbe-Bleue, se répète qu'elle ne peut aimer que Vergy, qu'elle ne veut épouser que lui ; cependant les présents de Raoul l'entourent et attirent invinciblement son attention ; Isaure les admire et les essaie, se parant d'un bijou, puis d'un autre ; sa pensée la ramène à Vergy, et les alternatives de ces deux sentiments sont exprimées avec bonheur par le musicien. Enfin, la coquetterie féminine l'emporte, Isaure, parée du diadème étincelant que lui offre Raoul, s'admire dans le miroir et s'écrie : « Est-il beauté que je n'efface ? » L'allegro s'élance sans hésitation nouvelle et son allure n'exprime plus que le plaisir [1]. Bien secondée par Michu qui jouait Vergy et par Chenard qui chantait Raoul, la grande actrice n'était pas moins remarquable dans l'expression des sentiments de terreur et de désespoir qui remplissaient son rôle dans les actes suivants ; tout Paris courait la voir et tout Paris l'admirait : « Il n'y a pas deux avis aujourd'hui sur son compte, dit La » Harpe, et l'on convient unanimement que c'est le premier » talent des trois théâtres [2]... » Attirés par le charme de l'actrice, les amateurs se voyaient retenus par celui du musicien ; ils applaudissaient vivement « des motifs heureux et pleins de » mélodie [3] », qui contrastaient avec « des morceaux d'un » pathétique déchirant [4] », ils appréciaient l'art avec lequel Grétry avait diversifié les caractères, et distinguaient « de » grandes beautés d'orchestre [5] ». L'artiste pouvait donc trouver dans le succès de *Raoul Barbe-Bleue* quelque compensation aux échecs successifs qu'il avait essuyés depuis deux ans sur les deux théâtres.

[1] On le voit par cette rapide analyse, la scène d'Isaure dans *Barbe-Bleue* a quelque analogie avec la scène de Marguerite dans *Faust*. Il est curieux de comparer de près ces deux morceaux écrits à soixante-dix ans de distance.

[2] La Harpe, *Correspondance littéraire*, t. VI, p. 37.

[3] *Mercure de France*, mars 1789, p. 98.

[4] *Journal de Paris* du 3 mars 1789, n° 62.

[5] *Ibidem*.

Quinze jours après la première représentation de *Barbe-Bleue*, un nouvel ouvrage de Grétry faisait son apparition sur la scène de l'Académie de musique : *Aspasie*, opéra en trois actes, dont les paroles étaient de Morel, fut donné le 17 mars 1789. Le succès, contesté le premier soir, parut s'établir quelques jours après ; mais l'ouvrage, après s'être soutenu à grand'peine pendant trois mois, disparut sans avoir pu obtenir plus de quatorze représentations [1]. Morel s'était efforcé de persuader au public qu'on ne devait regarder le sujet d'*Aspasie* que comme un cadre favorable aux fêtes et aux ballets ; il avait fait disposer sur la scène, au lever du rideau, une reproduction vivante de la célèbre peinture de Raphaël, *l'École d'Athènes* [2] ; mais il avait, dans toute sa pièce, présenté sous un jour si inattendu et si ridicule les plus grands hommes de l'antiquité, il avait placé dans la bouche de Zénon, d'Anaxagore, d'Alcibiade, d'Aristophane, d'Anacréon [3], tant de fadeurs, tant de banalités, tant de platitudes même, que le public se mit à rire [4], et que probablement il eût manifesté plus bruyamment sa désapprobation, sans le luxe de la mise en scène et l'agrément des ballets. La partie vocale de la musique de Grétry fut sévèrement jugée, et sa faiblesse était notoire ; mais les airs de danse gracieux, élégants, bien rythmés, obtinrent de grands applaudissements, et plusieurs survécurent, dans d'autres partitions, à l'opéra pour lequel ils avaient été composés [5] ; l'un d'eux était calqué sur le célèbre morceau des *Sauvages*, de Rameau, et Grétry, craignant peut-être qu'on l'accusât de réminiscence,

[1] Archives nationales, O[1]636. — Th. de Lajarte, *Catalogue de la bibliothèque de l'Opéra*, t. I, p. 361.

[2] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. XV, pp. 439-440.

[3] Dans la partition manuscrite d'*Aspasie* conservée à la bibliothèque de l'Opéra, au lieu de Zénon et Anaxagore, on voit Platon et Pythagore ; l'idée de Morel était ainsi plus ridicule encore, s'il est possible ; dans la scène où Aspasie avoue son amour pour Alcibiade, l'ingénieux librettiste avait soin d'écrire, « Platon et Pythagore font la mine. » (Partition manuscrite, t. I, p. 253.)

[4] La Harpe, *Correspondance littéraire*, t. VI, pp. 38, 39.

[5] de Lajarte, *Catalogue de la bibliothèque de l'Opéra*, t. I, p 361.

prit l'initiative d'une explication; le jour de la première représentation d'*Aspasie*, il fit insérer la lettre suivante dans le *Journal de Paris* :

« Messieurs, un des premiers sujets de la danse à l'Opéra » m'a demandé un air dans le genre et le caractère de celui » des *Sauvages* de Rameau pour l'opéra d'*Aspasie*, que l'on » donne aujourd'hui ; cet air était sans doute plus facile à imi- » ter qu'à créer; celui que j'ai fait, quoique différent par la » mélodie ou le chant, en a souvent conservé le rythme ou le » mouvement parce que c'est surtout sur le rythme musical » que le danseur règle ses pas. Je n'ai pas voulu copier » Rameau, mais j'ai voulu complaire à un artiste dont le rare » talent est bien fait pour contribuer au succès d'un opéra- » ballet. [1] »

II.

Par quelles causes peut-on expliquer la faiblesse ou l'inégalité de la plupart des partitions produites par Grétry dans ces années 1786-1789? Était-il arrivé à l'âge où l'inspiration devient moins abondante, le travail plus pénible? Non sans doute, car en 1789 il était loin encore de la vieillesse. Né en 1741, il n'avait pas atteint sa cinquantième année quand il fit paraître *Aspasie*. Sa santé débile, ses hémorrhagies fréquentes l'avaient-elles vieilli de bonne heure? Était-il rassasié d'honneurs et de succès? Peut-être ; peut-être aussi se lassait-il des travaux de la composition; c'est vers cette époque qu'il s'était mis à écrire ses souvenirs personnels, ses réflexions sur la musique ou la philosophie. Il prit en peu de temps un goût très vif pour cette nouvelle occupation, à laquelle nous le verrons se livrer et s'attacher de plus en plus; dans un ouvrage écrit pendant la Révolution, Grétry arrive à déclarer sa préférence pour la lit-

[1] *Journal de Paris* du 17 mars 1789. — Comme dans *Panurge*, Grétry faisait répéter dans *Aspasie* l'ouverture à la fin de l'opéra, en guise de chaconne.

térature, et va même jusqu'à dire que sa prose durera plus que sa musique [1]. En 1789, il faisait imprimer le premier volume de ses *Mémoires ou Essais sur la musique*, et préparant déjà les deux tomes suivants, il en dictait des fragments à ses filles [2]. Il n'est pas temps encore de juger Grétry écrivain; au moment où nous sommes parvenus dans l'histoire de sa vie, il ne nous apparaît que comme compositeur, et c'est bien là, quoi qu'il en ait pensé dans ses vieux jours, le plus beau côté de son esprit.

A la veille de la Révolution, sa réputation et sa fortune étaient au comble. La ville de Paris avait donné son nom à l'une de ses rues; il se passait peu de jours où l'on ne jouât un de ses ouvrages sur les théâtres de Paris. Les comédiens italiens lui avaient offert une loge pour lui et sa famille, et il y paraissait à peu près tous les soirs [3], écoutant avec un plaisir marqué et bien légitime les applaudissements qu'obtenaient ses inspirations si vraies et si originales.

Ses revenus étaient fort beaux; en 1771, Louis XV lui avait accordé une pension de 1,200 livres : elle avait été portée à 2,400 livres par Louis XVI, en 1778; par un brevet daté du 26 novembre 1786, le roi lui accorda une augmentation de 3,600 livres sans retenue, qui portait à 6,000 livres la somme totale de sa pension [4]. En 1787, la pension de Grétry à l'Opéra avait été élevée de 2,000 à 3,000 livres [5]; la même année, par arrêt du conseil du roi, il avait été nommé inspecteur de la Comédie-Italienne, touchant à titre d'appointements une part entière de sociétaire dans les produits de ce théâtre, et cela sans préjudice de ses droits d'auteur [6].

A ces divers revenus Grétry ajoutait les appointements d'une

[1] GRÉTRY, *La vérité*, t. I, p. xvj.

[2] BOUILLY, *Mes récapitulations*, t. I, p. 217.

[3] Mme DE BAWR, *Notice sur Grétry*, dans le PLUTARQUE FRANÇAIS, t. VI, p. 30.

[4] Archives nationales, O¹677.

[5] *Ibidem*, O¹625.

[6] Archives nationales, O¹848. — CAMPARDON, *Les comédiens du roi de la troupe italienne*, t. I, pp. 262, 264.

charge créée tout exprès pour lui, celle de censeur royal pour la musique, véritable sinécure, puisque la partie littéraire des opéras passait à l'examen des censeurs désignés pour les belles-lettres; le maître avait pour toutes fonctions d'apposer, sur quelques publications musicales, sa signature et des permissions d'imprimer; les collections d'autographes renferment quelquefois de ces approbations [1].

Grétry nous dit que son goût pour l'étude, son éloignement pour les mœurs des grands lui firent refuser à la cour les premières places relatives à la musique. « Celle de maître des » enfants de France, de surintendant de la musique du roi, le » cordon de Saint-Michel, qui me fut offert deux fois, rien ne » put me tenter [2]. » Il parle ailleurs des gens médiocres et intrigants, qui profitent des œuvres du génie pour les piller, faire de détestables ouvrages, et qui parviennent aux plus beaux emplois : « Voilà, ajoute-t-il, ce que j'ai vu en France » pendant trente ans, voilà ce qui m'a éloigné de toute place » relative à la musique, que je n'eusse pu conserver un mois, » parce qu'il m'eût été impossible d'obéir aux ordres ineptes » d'un ministre ignorant [3] ». Ces motifs ne l'avaient point empêché d'accepter les fonctions de censeur royal; ils ne le portèrent pas davantage à refuser le titre de directeur de la musique particulière de la reine [4]. Cet emploi lui procurait ses grandes entrées chez la reine, sans l'astreindre à un service régulier; Marie-Antoinette désirait seulement qu'il assistât aux concerts et aux spectacles dans lesquels on exécutait quel-

[1] *Inventaire de la collection Fillon*, n° 2382. « Grétry, 30 novembre 1786. » Approbation donnée par ordre du garde des sceaux à la gravure de deux » concertos de clavecin, composés par Viotti ». — *Catalogue d'une vente d'autographes,* Charavay, 1860, n° 248. « Rapport autographe signé comme » censeur sur onze symphonies d'Ignace Pleyel, in-8°, une page. Paris, 1787. » On trouvera le nom de Grétry, seul censeur royal pour la musique, dans l'*Almanach royal* de ces années.

[2] Grétry, *La vérité,* t. I, p. 163.

[3] Grétry, *Essais,* t. III, p. 9.

[4] Bouilly, *Mes récapitulations,* t. I, p. 239.

qu'un de ses ouvrages [1], et cette circonstance se produisit très fréquemment pendant plusieurs années; pourtant il vint un jour où la reine parut se lasser de la musique de Grétry; ce fut vers 1789, au moment de l'arrivée des acteurs italiens, et dans le temps où l'auteur de *Richard Cœur de Lion* semblait lui-même éprouver quelque fatigue. Grétry, soit discrétion, soit susceptibilité, ralentit ses visites; Marie-Antoinette le fit rappeler : « Elle me reprocha mon éloignement; j'eus le courage » de lui dire que, moi-même fatigué de ma musique, elle » devait en être rassasiée, et je fis l'éloge des bouffons italiens, » qu'elle protégeait alors. — Vous savez sans doute mieux que » moi ce qui me plaît, me dit-elle. Elle vit que je l'avais devinée, » et me conserva de loin des sentiments de bienveillance, qui » bientôt se seraient changés en dégoût, si je me fusse obstiné » à vouloir lui plaire [2]. »

Cependant la lassitude que la reine éprouvait à l'égard des opéras de Grétry n'eut point pour effet de ralentir les bontés qu'elle témoignait sans cesse à la plus jeune fille de l'artiste, Antoinette, qui était, comme nous l'avons dit, sa filleule. « Marie-Antoinette l'aime beaucoup, » disait Mme Dugazon à Bouilly, « il ne se passe pas de mois qu'elle ne la fasse venir à » Versailles, où toujours elle la comble de présents. Chaque » fois que Sa Majesté vient à notre théâtre, après avoir fait au » public ses trois révérences d'étiquette avec une grâce inimi- » table, elle cherche des yeux sa charmante filleule, et de sa » loge lui envoie un baiser, aux applaudissements de tous les » spectateurs [3] ».

Dans ces quelques années qui précédèrent la Révolution, Grétry jouissait de la vie la plus douce et la plus agréable, et semblait posséder à la fois tout ce qui peut rendre heureux. « Il fallait, » nous dit encore Bouilly, « être initié dans la vie » intérieure de Grétry pour avoir une juste idée de toutes les

[1] Grétry, *La vérité,* t. I, p. 163.
[2] *Idem,* t. I, p. 156.
[3] Bouilly, *Mes récapitulations,* t. I, pp. 153, 154.

» jouissances dont l'environnait sa renommée. Aucun compo-
» siteur célèbre des nations étrangères ne venait visiter la capi-
» tale de la France sans éprouver le besoin de rendre hom-
» mage à l'auteur de tant de chefs-d'œuvre qui retentissaient
» dans toutes les cours de l'Europe [1]. » Sa société intime était formée des esprits les plus distingués dans les lettres et les arts; à ses anciens et fidèles amis, Suard, l'abbé Arnaud, d'Alembert, Joseph Vernet, Marmontel, Favart, étaient peu à peu venus s'ajouter Sedaine, Delille, Greuze, Ménageot, Vien, l'abbé Lemonnier; comme autrefois, il passait l'été à la campagne, tantôt en famille, à Auteuil [2], dans une petite maison où il composait volontiers, remarquant l'heureuse influence de la belle saison sur son inspiration; tantôt en Normandie, à Montmartin, chez l'abbé Lemonnier [3]; tantôt à Lyon, lieu de naissance de sa femme.

Ses trois filles grandissaient, et chacune se faisait aimer par des qualités particulières : « l'aînée avait la figure d'une vierge;
» sa douceur, sa candeur la distinguaient des deux cadettes [4] »; Lucile, la seconde, avait un caractère plus actif, plus énergique, « en tout semblable au mien », dit Grétry [5]; elle était au physique « l'image vivante de son père [6] »; Antoinette, la plus jeune, avait encore plus de grâce et de beauté. — La mère du compositeur ne l'avait point quitté depuis 1771; Grétry avait encore fait venir à Paris son frère aîné Joseph, et il se trouvait entouré de tout ce qu'il avait de plus cher.

Pourtant les mauvais jours approchaient, et la première douleur qui vint troubler cette existence favorisée fut bien cruelle; Jeanne Grétry, qu'on appelait Jenny, l'aînée des filles du musicien, mourut d'une sorte d'anémie ou de consomption; on ignore la date exacte de ce triste deuil. Son père nous dit

[1] Bouilly, *Mes récapitulations*, t. III, p. 101.
[2] Grétry, *Essais*, t. II, p. 99.
[3] Grétry, *La vérité*, t. I, p. lviij.
[4] Grétry, *Essais*, t. II, p. 399.
[5] *Ibidem*, t. II, p. 405.
[6] Bouilly, *Mes récapitulations*, t. I, p. 146.

qu'elle avait seize ans [1]; elle avait atteint cet âge le 1er décembre 1786 : c'est donc dans l'hiver de 1786-1787 que Grétry la perdit.

Ce fut le prélude d'autres peines qui se succédèrent à quelques années de distance; nous verrons dans le chapitre suivant que Grétry perdit Lucile presque aussi jeune que Jenny; avant de la voir mourir, il éprouva d'autres regrets non moins amers: « Je crus la rendre heureuse en lui donnant pour époux un » jeune homme dont l'éducation et les talents répondaient à » mes désirs..... Je fus trompé [2]. » Ce jeune homme était Marin, fils du censeur royal que les procès de Beaumarchais ont rendu célèbre.

CHAPITRE DOUZIÈME.

La Révolution.

I.

Le 12 juillet 1789, les affiches de l'Opéra annonçaient *Aspasie;* la représentation devait, comme à l'ordinaire, commencer à 5 heures, et quelques auditeurs étaient déjà installés dans la salle, lorsque vers 4 heures et demie une troupe bruyante d'hommes et de femmes du peuple vint réclamer à grands cris l'interruption du spectacle : dans la nuit, le bruit de l'exil de Necker s'était répandu, et la foule, rassemblée depuis midi dans le jardin du Palais-Royal, s'était avisée tout à coup de faire fermer les théâtres, « en signe de deuil ». La Comédie-Italienne obéit, l'Opéra n'essaya pas de résister à trois

[1] Grétry, *Essais,* t. II, pp. 400, 401.
[2] *Idem,* t. II, p. 409.

mille têtes exaltées, qui parlaient d'incendie : Dauvergne et Francœur firent rendre l'argent aux rares amateurs déjà placés, et l'émeute, en voyant sortir du monde et fermer les portes, prit une autre direction [1]. Le peuple s'achemina vers les petits spectacles d'Audinot et de Nicolet, puis il promena dans Paris les bustes voilés de crêpe de Necker et du duc d'Orléans, que l'on croyait aussi exilé [2]. On sait comment se produisit, place Vendôme, la rencontre de cette foule hors d'elle-même avec le régiment Royal-Allemand et comment se termina cette fatale journée. On sait aussi que cette émeute fut le prélude d'événements plus graves et que le surlendemain la prise de la Bastille donnait à la Révolution le baptême du sang.

L'Opéra rouvrit ses portes le 21 juillet, avec permission de l'assemblée générale des électeurs, qui se tenait à l'hôtel de ville, par une représentation au bénéfice « des pauvres ouvriers qui ont combattu pour la liberté et la patrie » ; il y eut trois spectacles semblables, le 21, le 26 et le 29 juillet : on donna ce dernier jour *Orphée* et *Panurge*, et la recette de 5,188 l. 12 s. fut versée à la ville sans déduction d'aucun frais [3].

C'est pendant ces journées d'agitation publique [4] que Mme Dugazon vint présenter à Grétry un jeune auteur de vingt-sept ans, J.-N. Bouilly, de qui les comédiens italiens venaient de recevoir un poème d'opéra-comique, intitulé *Pierre le Grand*. Au milieu d'un grand nombre d'ouvrages vieillis et démodés au point d'être presque illisibles, Bouilly a laissé des mémoires d'un style emphatique et prolixe, mais qui contiennent sur Grétry plus d'un détail intéressant. En 1789, le maître habitait la rue Poissonnière, en face la rue Beauregard ; c'est là que Mme Dugazon conduisit son jeune

[1] Archives nationales, O¹628. — Manuscrit de Francœur à la bibliothèque de l'Opéra. — Ch. Nuitter, *L'Opéra en juillet 1789*, dans la *Chronique musicale*, t. I, pp 110 et suiv. Une estampe du temps, reproduite dans ce volume, représente le peuple assemblé devant l'Opéra.

[2] Bailly, *Mémoires*, t. I, p. 327. Paris, Baudoin, 1821.

[3] Ch Nuitter, *L'Opéra en 1789*.

[4] J.-N. Bouilly, *Mes récapitulations*, t. I, pp. 130-136.

protégé, et voici le portrait que Bouilly nous fait du grand musicien : « Tout ce que l'esprit et la finesse ont de plus ravis-
» sant, était empreint sur sa figure vénérable. A travers cette
» dignité d'un grand artiste habitué à d'éclatants hommages,
» perçait une bonhomie qui charmait et rapprochait les dis-
» tances. Un vieil accent liégeois qu'il avait conservé depuis son
» enfance, donnait à ses paroles je ne sais quel attrait qui en
» doublait l'expression. Je croyais voir Anacréon rajeuni, ou
» bien Orphée ayant pris une nouvelle forme pour enchanter
» les mortels par les sons ravissants de sa lyre [1]... » Comme tous les vieillards qui ont eu une jeunesse heureuse, Grétry aimait les jeunes visages ; il fit bon accueil au nouveau poète qui se présentait à lui, et, partant pour Lyon, le pays de sa femme, il promit d'emporter le livret et d'écrire rapidement toute la partition.

Pierre le Grand fut représenté au Théâtre-Italien le mercredi 13 janvier 1790, sous le titre de comédie en quatre actes, en prose, mêlée de chant ; indépendamment de la musique de Grétry, du jeu de Chenard, Narbonne, Philippe, de Mmes Dugazon, Gonthier, Saint-Aubin, Renaud, l'opéra nouveau répondait trop aux préoccupations et aux passions du moment pour ne point obtenir un grand succès. Le compte rendu du *Moniteur* nous indique nettement l'impression produite par cette pièce sur des spectateurs tout prêts à découvrir des allusions politiques :

« Il était difficile de choisir un sujet plus propre à inspirer
» un très grand intérêt. Le souverain d'un vaste empire, né
» avec un caractère bouillant, impétueux, capable de se porter
» aux plus grands excès, quittant ses États pour s'instruire et
» y faire naître les sciences et les arts ; voyageant comme un
» simple particulier ; travaillant dans les ateliers ; avide de
» toutes les connaissances qui peuvent tirer ses sujets de la
» barbarie dans laquelle ils sont plongés ; *se laissant conduire*
» par un homme de génie, qui devint son compagnon et son

[1] J.-N. Bouilly, *Mes récapitulations*, t. I, pp. 140, 141.

» ami le plus intime ; oubliant sa naissance, son rang ; *foulant*
» *aux pieds tous les préjugés* qui enchaînent les âmes com-
» munes ; devenant amoureux d'une jeune Livonienne, veuve
» d'un sergent, et qui a été réduite à l'esclavage, qui n'a point
» de fortune, mais qui joint à beaucoup de charmes un esprit
» agréable et un courage au-dessus de son sexe ; enfin, plaçant
» le diadème sur sa tête : voilà certainement un caractère qui
» ne pouvait pas manquer de produire un effet réel au théâtre,
» surtout dans un moment où les droits de l'homme parais-
» sent devoir être assurés, et où les citoyens ont l'espoir de
» devenir plus libres et plus heureux, par le rapprochement
» de toutes les conditions [1]... »

Tout le monde reconnut Necker dans le personnage de Lefort, l'ami et le guide de Pierre le Grand ; Mme de Staël, qui assistait à la première représentation, envoya son mari féliciter et remercier Bouilly, qui fut invité dès le lendemain aux soirées de Mme Necker ; dans la même semaine, Grétry se chargea de l'y conduire [2].

La pièce nouvelle contenait aussi une allusion directe au roi Louis XVI, dans un couplet final, chanté par Mme Dugazon et que toute la salle applaudit :

Si par des travaux assidus
Pierre fit fleurir son empire,
Louis par ses grandes vertus
Force tous les Français à dire :
Ciel, entends la prière
Qu'ici je fais,
Conserve ce bon père
A ses sujets.

Chaque soir le public redemandait ce fragment, dans lequel le compositeur avait eu l'ingénieuse pensée de rappeler l'air attribué à Henri IV : « Charmante Gabrielle ». On parla bientôt à la reine du couplet de *Pierre le Grand ;* elle voulut en connaître l'auteur et pria Grétry de lui présenter le jeune Bouilly,

[1] *Moniteur universel* du dimanche 17 janvier 1790, n° 17.

[2] J.-N. Bouilly, *Mes récapitulations*, t. I, p. 218.

qu'elle reçut avec bonté [1]. Marie-Antoinette assista quelques semaines plus tard à la quinzième représentation de l'opéra nouveau; le fameux couplet fut chanté debout par tous les spectateurs, qui confondirent la reine et l'artiste dans leurs applaudissements, criant en même temps : *Vive la Reine!* et *Vive Grétry!* Ces ovations touchantes avaient d'autant plus de prix pour Marie-Antoinette qu'elles devenaient déjà rares et qu'elles semblaient démentir les sombres présages de cette époque troublée.

Les allusions libérales mais monarchistes que l'on distinguait dans *Pierre le Grand* ne devaient pas contenter longtemps les esprits excités, et les théâtres ne tardèrent pas à entrer plus franchement dans la voie des spectacles de circonstance; au moment de la fête de la Fédération (14 juillet 1790), on vit paraître des pièces intitulées : *Le Souper du Champ de Mars, la Famille patriote, la Confédération, la Fête du grenadier au retour de la Bastille*, etc., qui n'étaient pas encore assez avancées pour satisfaire les patriotes : « Toutes ces esquisses » dramatiques, écrit l'un d'eux, ont présenté aux spectateurs » tout ce qu'il y a de plus respectable dans la Révolution, la » cocarde, la prise de la Bastille, le serment civique, les » décrets de l'Assemblée nationale; mais on n'a parlé de tout » cela que pour amener les plus fades et les plus dégoûtantes » louanges en l'honneur du roi [2]. »

L'ouvrage que Grétry préparait en ce moment même ne devait pas encourir de tels reproches. Sedaine lui avait remis, peu de temps après la représentation de *Pierre le Grand*, le livret de *Guillaume Tell*; au moment d'en commencer la partition, l'artiste fut frappé d'un nouveau deuil : il perdit sa seconde fille, Lucile, qu'on voyait décliner depuis quelques mois, et dont les chagrins d'un mariage malheureux avaient hâté la mort. Lucile expira en mars 1790, le lendemain des

[1] J.-N. Bouilly, *Mes récapitulations*, t. I, p. 214.

[2] *Les Révolutions de Paris*, publiées par Prudhomme, n° 54, juillet 1790. — Tome V de la collection, p. 80.

fiançailles de sa jeune sœur Antoinette avec Bouilly. La douleur de Grétry et de sa femme fut navrante. Le maître, ne pouvant plus se résoudre à occuper l'appartement où il avait passé de si heureuses années avec ses deux enfants, prit une nouvelle habitation, boulevard des Italiens, et en attendant le moment où le départ des locataires lui permettrait de s'y installer, il partit pour Lyon avec sa femme et sa dernière fille.

Grétry emportait le poème de Sedaine, pour en composer au moins quelques fragments. Son absence se prolongea pendant près de six mois, et se termina par un accident qui devait avoir de funestes conséquences : en quittant Lyon, on avait placé la voiture de l'artiste sur le coche d'eau qui remontait la Saône ; Antoinette, en montant dans une barque, fit un faux pas et tomba dans le fleuve ; Grétry qui ne savait pas nager, n'écoutant que son instinct paternel, se précipita à sa suite. Tous deux furent sauvés par quelques bateliers, mais l'émotion et l'action physique de l'eau froide hâtèrent le développement de la maladie fatale dont la jeune fille portait le germe ; dès son arrivée à Paris, son fiancé s'aperçut avec effroi du changement de son visage. Grétry cependant non plus que sa femme ne semblaient inquiets ; le maître avait repris la composition de *Guillaume Tell* et faisait entendre à sa fille chacun de ses morceaux. Bouilly lui avait offert le livret de *la Jeunesse de Henri IV*, et Grétry avait immédiatement composé un fragment pour en faire hommage à la reine ; c'étaient des stances que le prince chantait en arrosant des lys. Marie-Antoinette se montra sensible à cette attention et fit apprendre au jeune Dauphin le morceau de Grétry.

Chaque jour la pauvre Antoinette se rendait un compte plus exact des progrès de son mal ; l'ouverture de *Guillaume Tell* fut la dernière page de musique que lui fit entendre son père ; on avait placé l'épinette près de son lit, sur une petite table de tric-trac ; elle approuva, en disant : « Bien, père, cela sent le serpolet ». Ce furent presque ses suprêmes paroles [1].

[1] J.-N. Bouilly, *Mes récapitulations,* t. I, pp. 375-432.

Les répétitions de *Guillaume Tell* étaient commencées; on les suspendit. L'opéra fut donné pour la première fois le 9 avril 1791, et son bruyant succès ne dut être pour le malheureux père qu'une satisfaction mélangée d'amertume. Le public du Théâtre-Italien avait demandé les auteurs à grands cris; tous deux s'abstinrent de paraître; les acteurs ne s'étant pas tous rendus à ses tumultueuses invitations, le public impatient franchit les séparations de la salle, déchira le rideau qu'on avait descendu et parcourut la scène en vociférant. Le *Moniteur* se permit d'adresser des remontrances sévères aux auteurs de ce désordre, et déclara que de telles exigences n'étaient que « l'exercice d'un despotisme très répréhensible de la part d'un » peuple qui ne connaît pas encore les vraies limites de la » liberté [1] ».

Le sujet héroïque de *Guillaume Tell* était tout à fait approprié aux passions du moment; « l'ouvrage respire la haine de » l'oppression et l'amour de la liberté, dit le *Journal de Paris;* » tout ce qui a rapport à ces deux sentiments a été applaudi [2] ». Le *Moniteur* rappelle la tragédie écrite par Lemierre sur le même sujet « qui plus que jamais, ajoute-t-il, a droit de nous » intéresser [3] ». Ces deux recueils accordaient à Grétry les plus beaux éloges. Évidemment, le maître s'était identifié avec son livret; il y déployait une énergie peu commune dans son œuvre, et qui n'excluait pas le soin attentif des détails; plusieurs morceaux très remarquables plaçaient cette partition parmi ses ouvrages les plus intéressants, et les contemporains remarquaient avec plaisir l'heureux effet de couleur locale obtenu par l'emploi de quelques thèmes alpestres.

Grétry ne fut pas aussi bien inspiré par la comédie de Desprez, *Clarisse et Ermancé,* qu'il mit en musique après *Guillaume Tell;* la première représentation de cet opéra en trois actes fut donnée au Théâtre-Italien, le lundi 16 janvier 1792,

[1] *Moniteur universel* du samedi 23 avril 1791, n° 113.
[2] *Journal de Paris* du 11 avril 1791, n° 101.
[3] *Moniteur,* comme ci-dessus.

avec si peu de succès que les auteurs durent immédiatement le reprendre pour y faire des changements ; la deuxième audition eut lieu le 16 février, sous le titre de *Clarisse et Ermancé ou les deux Couvents;* le résultat n'en fut pas beaucoup plus favorable, et l'ouvrage disparut définitivement après un très petit nombre de représentations. On reprochait au livret trop d'analogie avec une pièce du Théâtre-Français, *les Victimes cloîtrées,* et le public, auquel on avait offert depuis quelques années plusieurs sujets de ce genre, se montrait enfin las des épisodes de couvents. Quant à la musique, les journaux du temps en louaient le caractère « riche et dramatique », disant qu'on y découvrirait de nouvelles beautés à mesure qu'on l'entendrait davantage [1]; on l'entendit très peu et Grétry ne la fit point graver.

Basile ou à trompeur trompeur et demi, pièce en un acte tirée par Sedaine de l'épisode des noces de Gamache dans *Don Quichotte*, et que Grétry mit en musique, n'obtint pas plus de succès au mois d'octobre 1792 sur le Théâtre-Italien. Sedaine avait eu l'idée de remplacer Don Quichotte et Sancho par deux gentilshommes qui lui permettaient de mettre en scène « l'orgueil, l'ignorance et l'inutilité » de la noblesse ; il reçut des éloges, mais sa pièce ne vécut que quelques soirées. *Le Moniteur* écrivit : « La musique a paru digne de Grétry ; on y trouve » plusieurs morceaux qui rappellent sa première originalité, » et qui prouvent que cette imagination si féconde n'est pas » encore épuisée [2] ».

Parmi les compositions de Grétry à cette époque, il ne faut pas oublier la romance du Saule d'*Othello*, qu'il écrivit pour la première représentation de la tragédie de Ducis au Théâtre-Français, le 26 novembre 1792. Dans l'avertissement de sa pièce, le poète adresse à l'artiste des louanges et des remerciements : « C'est le citoyen Grétry, son nom n'a pas besoin

[1] *Moniteur universel* du 27 janvier 1792, 16 février 1792 et jours suivants. — *Journal de Paris* du 19 janvier 1792.

[2] *Moniteur universel* du 22 octobre 1792.

» d'éloge, qui en a composé l'air avec son accompagnement. Il » s'est contenté, en grand maître, de quelques sons plaintifs, » douloureux et profondément mélancoliques, conformes à la » scène et à la romance qui semblaient les demander. Ils sont » pour ainsi dire le chant de mort d'une malheureuse amante. » On ne les retient point, ils ne sont point distingués de la » situation et de la scène; ils se mêlent naturellement avec » elle, ils s'y confondent, comme une eau paisible qui, sous » des saules, irait se perdre insensiblement dans le cours » tranquille d'un autre ruisseau [1].... »

II.

L'aspect de Paris changeait rapidement et les théâtres entraient dans le mouvement révolutionnaire; en 1791, on voyait encore sur l'affiche du Théâtre-Italien *Silvain*, *l'Épreuve villageoise*, *Zémire et Azor*, *l'Ami de la maison*, *la Fausse magie*, *Raoul Barbe-Bleue*, *Aucassin et Nicolette*, *l'Amant jaloux*, *le Jugement de Midas;* toutes ces pièces n'allaient point tarder à disparaître, pour faire place aux ouvrages d'actualité. En attendant, elles servaient de prétexte aux manifestations des partis : le lundi 20 février 1792, on jouait *les Événements imprévus*, et Mme Dugazon remplissait le rôle de la soubrette. « La reine » assistait au spectacle, et dans un duo que le valet commence » en disant : « J'aime mon maître tendrement », Mme Dugazon » qui devait répondre : « Ah ! comme j'aime ma maîtresse », se » tourna vers la loge de Sa Majesté, la main sur son cœur, et

[1] *Othello ou le More de Venise*, tragédie par le citoyen Ducis. Représentée pour la première fois à Paris, sur le théâtre de la République, le lundi 26 novembre 1792. Paris, Maradan, an II; avertissement, p. 6. — Ducis, à la fin de sa brochure, place une seconde version de la romance du Saule beaucoup plus développée, en douze couplets. « Peut-être, dit-il, cette romance sera-t-elle » agréable à quelques personnes, et surtout aux femmes tendres et mélanco- » liques qui trouveront du plaisir à la chanter dans la solitude. Elles pour- » ront s'accompagner avec la guitare, ou avec la harpe, ou le clavecin, sur » lequel il sera très aisé de transporter la musique du citoyen Grétry ».

» chanta sa réplique d'une voix émue, en s'inclinant devant la » reine [1]. » Une partie du public se leva et applaudit ; les patriotes qui se trouvaient dans la salle ripostèrent par les cris de Vive la nation ! et « firent taire la cabale autrichienne... » Il est douteux, dit un de leurs journaux, que Louis XVI » et sa compagne viennent à bout par le moyen de leurs » valets et des histrions, de regagner l'estime et la confiance » d'une nation qui rougit enfin d'avoir obéi à une si longue » suite de rois sots ou méchants, et trop souvent l'un et l'autre » ensemble [2]. »

Bientôt on se rappelle qu'un air de *Richard Cœur de Lion* a été chanté par les gardes du corps dans le banquet de Versailles le 1er octobre 1789 : « O Richard, ô mon roi, l'univers t'abandonne ! » Voilà l'opéra de Grétry proscrit des théâtres, et quelques patriotes en brûlent solennellement la partition dans un café du Palais-Royal [3]. L'un d'eux trouve plaisant d'en choisir un autre air pour insulter Louis XVI, captif au Temple; il rythme trois nouveaux couplets sur le thème de Grétry « Que le sultan Saladin » et les intitule *le nouveau Grégoire :*

Qu'un prisonnier de renom
Gémisse dans un donjon,
Pour avoir trahi la France
En la livrant sans défense
Au sanguinaire Autrichien,
  C'est bien, fort bien.
Mais cela ne lui fait rien.
Il pense en tout comme Grégoire
  Vivre et bien boire.

Qu'on prenne ses revenus
Pour qu'il n'en abuse plus,
Et qu'on ne lui laisse en place
Qu'une somme dont la masse
Ne fournisse aucun moyen,
  C'est bien, fort bien, etc.

[1] Mme Vigée-Lebrun, *Souvenirs,* t. I, p. 140.

[2] *Révolutions de Paris,* n° 157; tome XI de la collection, p. 369.

[3] Welschinger, *Le théâtre de la Révolution,* in-18, p. 99. Paris, Charavay, 1881.

Que l'arbre de la liberté
Près de sa tour soit planté
Et qu'on nargue sa faiblesse
Par des chants pleins d'allégresse
Suivis du plus doux refrain,
C'est bien, fort bien, etc. [1].

Plus de *Richard* au théâtre, plus de *Pierre le Grand*, plus de rois, plus de princes; par ordre du comité de salut public, on substitue la dénomination de père sérieux à celle de père noble [2]. Grétry essaie de faire reparaître son opéra du *Prisonnier anglais* sous le titre de *Clarice et Belton*; l'ouvrage, complètement remanié, se joue au théâtre de l'Opéra-Comique national, ci-devant Comédie-Italienne, le 23 mars 1793; il reçoit des applaudissements, des éloges très vifs dans le *Journal de Paris* [3], mais il ne se soutient pas à la scène, sur laquelle on ne veut plus guère voir que des pièces politiques. Les spectacles doivent suivre l'opinion du peuple et les exigences du gouvernement; on les a fermés pendant plusieurs jours après le 10 août 1792 [4]: on les ferme en mars 1793 à propos d'un échec de Dumouriez [5]. Le 1er août de la même année, la Convention nationale décrète :

« Tout théâtre qui se permettrait de faire représenter des

[1] Bibliothèque de la ville de Paris, n° 22,843, recueil de chansons républicaines. — Le même air de Grétry sert pour d'autres chansons : *Couplets sur la prise de Bruxelles*, par Ferru, employé à la commission de commerce, etc. (On les trouve dans le *Recueil d'hymnes républicaines qui ont paru à l'occasion de la fête de l'Être-Suprême*, in-24, p. 120. Paris, Barba, an II.) *Petite gaieté patriotique* sur la défaite de Brunswick; dans le *Journal de Paris* du 23 octobre 1792, reproduite dans l'*Histoire-Musée de la République française*, de M. A. Challamel, t. I, p. 251 Paris, Challamel, 1842. — Un air de *Pierre le Grand* : « Jadis un célèbre empereur » sert aussi de thème à une chanson patriotique, *La mort des tyrans*, qu'on trouve dans le recueil n° 22,830 de la Bibliothèque de la ville de Paris.

[2] Welschinger, *Le théâtre de la Révolution*, p. 23.

[3] *Journal de Paris* du 25 mars 1793.

[4] Challamel, *Histoire-Musée de la République française*, t. I, p. 222.

[5] *Idem*, t. I, p. 298.

» pièces tendantes (sic) à réveiller la superstition de la royauté,
» sera fermé; et les directeurs en seront poursuivis et punis
» selon toute la rigueur des lois [1]. »

Mais l'abstention de toute manifestation royaliste ne suffit pas, il faut donner des preuves de civisme, il faut célébrer les actes de la Révolution. Poètes et musiciens se mettent à l'œuvre, et les pièces patriotiques se multiplient, plus remarquables par leur nombre que par leur valeur artistique. Comme l'a très bien dit un écrivain moderne, « cet élan qui faisait naître des
» armées, cette formidable lutte soutenue aux frontières par
» des soldats sans pain et sans souliers, c'était là, semble-t-il,
» de quoi enflammer le génie. Eh bien ! l'on cherche vaine-
» ment des pièces où de tels sujets aient trouvé des accents
» dignes d'eux. Les poètes de valeur se taisaient, comme
» Ducis, ou bien ils puisaient leurs œuvres républicaines dans
» l'histoire de l'antiquité. Le côté horrible de l'époque semble
» avoir porté malheur à ce qu'elle eut d'héroïque [2]. »

Grétry apporte sa contribution à ces spectacles révolutionnaires. Au mois de décembre 1793 (frimaire et nivôse an II) les annonces de l'Opéra sont suivies de ces mots : « En attendant
» la première représentation de *la Fête de la Raison* [3] ». Cette *Fête de la Raison* est une pièce en un acte, dont la musique est de Grétry et les paroles de Silvain Maréchal ; on l'annonce jusqu'au 1er janvier 1794, mais à cette époque son nom disparaît subitement des affiches de l'Opéra ; on ne la donne que huit mois plus tard, le 2 septembre 1794 (16 fructidor an II), et sous un autre titre, *la Rosière républicaine*. Comment expliquer ce fait singulier? Les registres de l'Académie de musique sont incomplets à cette époque de bouleversements politiques, et une lacune de plusieurs mois nous prive des documents officiels qui éclairciraient infailliblement cette question. Les recueils périodiques du temps, le *Moniteur universel*, le *Journal*

[1] *Révolutions de Paris*, n° 211, t. XVII, p. 63.
[2] Th. Muret, *L'histoire par le théâtre*, t. I, p. 132 (Paris, Amyot, 1865).
[3] *Moniteur universel*, annonce des spectacles, du 17 au 31 décembre 1793.

de Paris, les *Révolutions de Paris*, le *Journal de Perlet*, ne nous apportent pas de renseignements sur ce sujet; nous sommes donc forcé de nous en tenir au récit de Castil-Blaze, que nous n'acceptons du reste que sous bénéfice d'inventaire. Il écrit dans son ouvrage sur le théâtre de l'Opéra : « *La Fête de la* » *Raison*, opéra en un acte, devait être offert au public le 1er jan- » vier 1794; l'affiche l'annonçait. On peut juger de l'effroyable » licence de cette pièce par l'ordre qui vint en arrêter l'exhibi- » tion et fit rendre l'argent. D'après ce qu'il permettait, on se » fait une idée des choses qu'un tel gouvernement frappait de » réprobation [1]...... Les auteurs firent disparaître les scènes » dont le comité de salut public condamnait la licence; ils » rajustèrent leur pièce qui fut donnée sous le titre de *la* » *Rosière républicaine* [2]. »

Tel qu'on le représenta le 2 septembre 1794, l'opéra de Maréchal et Grétry était « un outrage sans nom fait au culte catholique [3], » une odieuse et grossière manifestation d'athéisme; on y voyait une troupe de femmes assemblée devant la porte fermée d'une église et s'endormant en récitant le *Pater noster* et l'*Ave Maria* ; la toile du fond changeait, et l'on apercevait la Raison sur l'autel ; on chantait en son honneur un hymne avec chœur :

Divinité de tous les âges,
Toi qu'on adore sans rougir,
Raison que nos aïeux peu sages
Sous le joug de l'erreur firent longtemps gémir, etc.

Puis venait le curé qui déchirait son bréviaire, sa soutane, et paraissait vêtu en sans-culotte, tenant en main le bonnet rouge dont il voulait coiffer le pape ; ensuite deux religieuses qui passaient, étaient invitées à danser par un citoyen et, quittant progressivement leur allure timide, finissaient par se

[1] Castil-Blaze, *Théâtres lyriques de Paris; Académie de musique*, t. II, p. 25.

[2] *Idem*, t. II, p. 40.

[3] Welschinger, *Le théâtre de la Révolution*, p. 271.

mêler à la carmagnole générale. Le *Journal de Paris* trouvait cette scène « très gaie » et donnait une pleine approbation à l'ouvrage tout entier [1], dont la critique moderne ne parle qu'avec indignation, si ce n'est même avec dégoût [2].

La Fête de la Raison ne fut pas la seule partition composée par Grétry pour les spectacles révolutionnaires ; nous en avons parlé d'abord parce qu'elle fut écrite la première, mais d'autres opéras du même artiste composés après elle, la précédèrent au théâtre.

Dans les derniers jours de février 1794 ou les premiers jours de mars (ventôse an II), l'Opéra-Comique national (ancienne Comédie-Italienne) offrit au peuple de Paris la première représentation du *Congrès des rois*, pièce en trois actes. C'était, dit le *Journal de Paris*, « une suite de caricatures sans liaison » et sans motif [3] », terminée par une carmagnole que les rois dansaient en bonnet rouge. Les paroles étaient du citoyen Des Maillot. La musique avait été « composée en commun » par plusieurs auteurs célèbres [4] », parmi lesquels figure Grétry.

Le 5 juin 1794 (17 prairial an II), on donnait sur le même théâtre *Joseph Barra*, fait historique en un acte, paroles de Levrier, *ci-devant* Levrier de Champrion, musique de Grétry. La mort récente de l'héroïque enfant était un sujet à l'ordre du jour, que les auteurs du temps se disputaient l'honneur de célébrer : le même soir, le théâtre Feydeau représentait l'*Apothéose du jeune Barra*, paroles de Léger, musique de Jadin, et

[1] *Journal de Paris national* du 18 fructidor an II (4 septembre 1794), nº 612.

[2] Voyez Th. Muret, *L'histoire par le théâtre*, t. I, pp. 154, 155; Welschinger, *Le théâtre de la Révolution*, pp. 271, 272; Ch. Nuitter, *Deux opéras révolutionnaires de Grétry*, dans la *Chronique musicale*, t. I, pp. 256-264; Th. de Lajarte, *La politique dans le Répertoire de l'Opéra*, dans la *Nouvelle revue* du 15 avril 1881; Castil-Blaze, *L'Académie de musique*, t. II, pp. 25, 40, 41.

[3] *Journal de Paris national* du 13 ventôse an II (3 mars 1794), nº 427.

[4] *Journal de Paris national* du 13 ventôse an II.

l'on vit paraître en même temps une quantité d'odes, d'hymnes et de romances sur le même sujet. Levrier, le librettiste de Grétry, eut l'idée ingénieuse d'inviter la mère du jeune Barra à la représentation de sa pièce et d'offrir ainsi au public deux spectacles à la fois [1]. *Joseph Barra* eut un petit nombre d'auditions, et les journaux jugèrent la musique très différemment : « Grétry s'est oublié », dit la *Décade philosophique* ; « un chœur » neuf et agréable, voilà tout ; c'est trop peu pour Grétry [2] ». Le *Journal de Paris* écrit au contraire : « La musique du citoyen » Grétry est digne de la réputation de ce célèbre composi- » teur [3] ».

Quelques mois après, parut *Denys le Tyran, maître d'école à Syracuse,* opéra en un acte, paroles de Silvain Maréchal, musique de Grétry, joué le 23 août 1794 (6 fructidor an II) sur le théâtre des Arts (ancienne Académie de musique). La représentation de *Denys* précéda donc de quelques jours seulement celle de *la Rosière républicaine ou la Fête de la Raison*, dont nous avons parlé plus haut ; l'ineptie du livret de *Denys* égale la violence du poème de *la Fête de la Raison*. Les spectateurs peu difficiles de l'époque révolutionnaire y trouvèrent des « situations très gaies [4] », un ballet « rempli d'originalité et » des scènes pittoresques [5] ». C'étaient des danses d'écoliers jouant au *roi fondu*. La musique fut approuvée et le *Journal de Paris* déclara que cet ouvrage ajouterait à la réputation « de » ce compositeur célèbre, si elle n'était depuis longtemps soli- » dement établie [6] ».

Le troisième jour complémentaire, ou troisième sans-culot-

[1] *Inventaire de la collection Fillon,* n° 2383, lettre de Levrier à Palloy, du 16 prairial an II.

[2] *La Décade philosophique, littéraire et politique,* par une société de républicains, du 10 messidor an II, t. I de la collection, p. 421.

[3] *Journal de Paris national* du 21 prairial an II (9 juin 1794), n° 525.

[4] *Journal de Paris national* du 9 fructidor an II (26 août 1794), n° 603.

[5] *La Décade philosophique* du 10 fructidor an II, t. II de la collection, p. 233.

[6] *Journal de Paris,* comme ci-dessus.

tide an II (19 septembre 1794), parut sur le théâtre de l'Opéra-Comique *Callias ou Amour et patrie*, comédie héroïque en un acte, paroles d'Hoffmann, musique de Grétry. Cette pièce, dont l'action se passait dans la Grèce antique, mettait en scène un père sacrifiant son fils à la patrie : c'était évidemment un sujet plus digne de la musique que les carmagnoles du *Congrès des rois* et de *la Fête de la Raison ;* malgré les applaudissements et les éloges qui lui furent accordés lors de son apparition, *Callias* n'était pas destiné à vivre plus longtemps que ses aînés.

C'est à la même époque que l'on voit Sedaine ajouter à sa pièce de *Guillaume Tell* ce curieux avertissement, dans lequel il propose d'introduire « les braves sans-culottes de la nation » française » et l'air des Marseillais dans le dénouement de l'opéra ; il ajoute en même temps au titre de *Guillaume Tell* ces mots caractéristiques : « ou les sans-culottes suisses [1] ». De tous les anciens opéras de Grétry, c'était à peu près le seul qui fût encore au répertoire ; il figurait sur la liste des spectacles gratuits offerts au peuple conformément aux décrets de la Convention [2], et dont les « passages civiques » étaient toujours soulignés par de vifs applaudissements [3].

Après avoir cité l'*Hymne pour la plantation de l'arbre de la liberté*, composé sur des vers de Mahérault, nous en aurons fini avec les ouvrages de circonstance fournis par Grétry aux spectacles de la Révolution [4].

Il est difficile de concilier les grossières parodies de *la Fête de la Raison* avec ce que l'artiste écrivait en 1789 dans le premier volume de ses mémoires : « J'ai toujours été curieux des » cérémonies d'église lorsqu'elles sont observées avec toute la » décence et la dignité qu'elles exigent [5] ». Dans les écrits qu'il publia en 1797 et en 1801, Grétry ne dit pas un mot de ses

[1] *Livret de Guillaume Tell*, imprimé à Paris, chez Maradan, an II.

[2] Welschinger, *Le théâtre de la Révolution*, p. 31.

[3] *Idem*, p. 174.

[4] Grétry composa encore un opéra en un acte, *Diogène et Alexandre*, sur des paroles de Silvain Maréchal; cet ouvrage ne fut jamais représenté.

[5] Grétry, *Essais*, t. I, p. 248.

pièces révolutionnaires, sauf de *Callias* dont le sujet était incomparablement plus élevé que ceux de *Denys le Tyran* ou du *Congrès des rois*.

Est-ce par conviction, est-ce par crainte que l'auteur de *Richard Cœur de Lion* avait ainsi associé son talent aux détestables pièces de Silvain Maréchal? Il a probablement été poussé à la fois par ces deux sentiments, et la seule excuse de sa faiblesse, c'est qu'en ce temps d'abaissement général, Méhul, Cherubini, Kreutzer, Dalayrac, Berton, Devienne, Solié, Jadin, Trial fils, Blasius et Deshayes ont collaboré avec lui à la musique du *Congrès des rois*.

CHAPITRE TREIZIÈME.

Dernières années de Grétry.

I.

Pourtant ces jours de sang et de terreur eurent une fin, et les honnêtes gens purent jouir des précieuses libertés si chèrement achetées. La Révolution n'avait pas fait perdre à Grétry seulement ses emplois et la plupart de ses revenus : elle avait transformé le répertoire des théâtres et relégué dans une sorte d'oubli les ouvrages de ce maître; lors même qu'on ne jouait plus de pièces jacobines, les opéras de Grétry ne reparurent point. Le public s'était accoutumé à un genre nouveau de musique; Méhul, Cherubini et leurs émules avaient offert des partitions plus mâles, plus nourries d'harmonie et d'instrumentation, des chants d'un souffle plus puissant et plus entraînant. Surpris de ces effets nouveaux, Grétry les blâmait en

disant : « Il semble que depuis la prise de la Bastille on ne » doive plus faire de la musique en France qu'à coups de » canon [1] » ; dans ses dernières partitions, *Pierre le Grand, Guillaume Tell,* il avait cependant tâché de se les approprier en partie ; mais il sentait combien il en était éloigné par la nature de son talent et il sembla se résigner à laisser passer le torrent.

Ses ouvrages littéraires l'occupaient de plus en plus et l'éloignaient de la composition ; il écrivait : « Je le dis franchement, » soit parce que j'avance en âge, ou que les républiques ne » sont pas le pays des illusions, aujourd'hui la musique m'in- » téresse moins qu'autrefois..... Le langage musical a pour » moi trop de vague ; arrivé presque à la vieillesse, il me faut » quelque chose de plus positif. L'homme de tous les âges est » charmé par l'attrait des beaux-arts, mais leur profession, en » ce qui a rapport au génie, ne convient qu'à l'âge où l'imagi- » nation et ses doux prestiges sont dans toutes leurs forces. Il » est temps de préparer ma retraite, et la philosophie, la » raison, qui sont une même chose, deviennent mon par- » tage [2]. »

Il écrivait donc, abordant un peu tous les sujets, l'art d'abord, la philosophie, même la métaphysique, les questions de gouvernement, l'économie politique ; le premier volume de ses *Mémoires ou Essais sur la musique* avait paru en 1789 ; il était consacré à ses souvenirs personnels. En l'an III, il avait terminé les deux suivants, qui furent imprimés aux frais de l'État, en l'an V (1797) : on comprit dans cette édition le premier volume, qui fut réimprimé en même temps. Aussitôt Grétry se remit au travail, et commença un ouvrage en trois volumes : *De la Vérité, ce que nous fûmes, ce que nous sommes, ce que nous devrions être,* qui parut en l'an IX (1801) chez Pougens. C'est là qu'il expose ses vues politiques, s'efforçant de prouver qu'il est un républicain de vieille date : « C'est sans doute aux

[1] Grétry, *Essais,* t. II, p. 57.
[2] Grétry, *La vérité,* t. I, pp. x, xv.

» sentiments de républicanisme que j'ai sucés dès mon enfance,
» que je dois l'amour de la liberté et l'horreur de l'esclavage.
» L'accueil que j'ai reçu de l'ancienne cour, mon goût naturel
» pour les manières nobles et aisées, rien n'a pu ployer mon
» esprit à d'autres assujétissements que ceux de la Raison [1] ».

Grétry ne se rappelle plus qu'il était directeur de la musique de la reine et que la reine était marraine de sa troisième fille; il oublie également les dédicaces qu'il adressait au comte d'Artois, à la duchesse de Polignac, à Mme du Barry, au duc de Choiseul, à tous ces nobles dont il ne put « jamais tolérer » la suffisance orgueilleuse fondée sur de faux préjugés [2] ». Ajoutons bien vite qu'il réprouve la Terreur et qu'il parle avec dégoût des spectacles de cette époque [3], sans toutefois rappeler qu'il y collaborait. Il vante la modération [4], la tolérance [5], il croit à l'union des peuples [6], il consacre un chapitre aux « vertus principales du républicain [7] », et dans tout son ouvrage présente la vérité comme la première des vertus et la base de toute bonne morale et de toute bonne politique.

On le voit, dans sa correspondance, préoccupé du succès et de la vente de ses écrits ; en l'an V, il s'agit des *Essais;* la vente va bien, vu l'état du commerce, mais les artistes pour lesquels il a composé ce livre ne l'achètent pas [8]. Il écrit à Ginguené pour le remercier des démarches qu'il a bien voulu faire auprès du ministre de l'intérieur relativement à l'impression de ces mêmes *Essais* [9]. Il témoigne à Pougens sa satisfaction de l'accueil favorable que l'Institut a fait à son

[1] Grétry, *La vérité,* t. I, p. 155.
[2] *Idem,* t. I, p. 157.
[3] *Idem,* t. I, p. cxij.
[4] *Idem,* t. III, chapitre XIX.
[5] *Idem,* t. III, chapitre XVI.
[6] *Idem,* t. I, avertissement, dernières pages.
[7] *Idem,* t. II, chapitre XI.
[8] *L'amateur d'autographes,* 6e année, p. 237. Grétry à M..., Paris, 7 floréal an V.
[9] *Idem.* Grétry à Ginguené, Paris, 15 prairial an V.

livre *De la Vérité* [1]. Il se plaint des « diables de journalistes » auxquels il faut mâcher la besogne [2] ». Lorsqu'il publie en l'an XII (1802) sa *Méthode pour apprendre à préluder*, il demande au ministre de l'intérieur de lui prendre des exemplaires pour une somme de 1,200 francs, et lui représente cette souscription comme « une bonne action [3] ».

D'ailleurs, il prépare d'autres volumes, et son occupation favorite, jusque dans ses dernières années, est la littérature; au moment de sa mort, ses héritiers trouvent chez lui huit volumes manuscrits sous le titre de *Réflexions d'un solitaire* [4]. Déposés chez le notaire de la succession, Me Lahure, où ils étaient encore en 1820 [5], ces volumes n'ont pas été publiés. Le tome V, à peu près complet, a été acquis en 1864 par la Bibliothèque nationale; les vingt-cinq chapitres qu'il contient n'ont pas d'autre rapport avec la musique que le nom de leur auteur [6]; les autres volumes ont été divisés par chapitres qui se sont éparpillés peu à peu; on les voit passer fréquemment dans les ventes d'autographes, et leurs titres donnent une idée de la variété des sujets traités. Très peu de fragments sont relatifs à la musique; nous avons eu la bonne fortune de pouvoir lire l'un des plus importants, le chapitre XIII du septième volume, intitulé *Convention entre la prosodie et le rythme*, dont le manuscrit autographe forme un cahier de 29 pages in-4°. L'artiste y répète plusieurs choses déjà dites dans ses *Essais*; il compare entre elles les langues française et italienne, parle des accents provinciaux, du grec, qu'il regrette de ne point savoir; il insiste sur la nécessité de joindre à la déclamation une mélodie bien rythmée : « La grande rectitude dans la pro- » sodie tue le rythme et le rythme impérieux tue la prosodie.

[1] *L'amateur d'autographes*, 6e année, p 237. Grétry à Pougens, de l'Ermitage, 28 thermidor an IX.

[2] *Idem*. Grétry à M. Blaze, Paris, 28 brumaire an X.

[3] *Idem*. Grétry au ministre de l'intérieur, 3 fructidor an XII.

[4] Flamand-Grétry, *L'Ermitage de J.-J. Rousseau et de Grétry*, p. 193.

[5] *Idem*, même page.

[6] Bibliothèque nationale, Ms, fonds français, nouv. acq , n° 1740.

» Il faut donc les faire accorder; il faut qu'ils se fassent des » sacrifices mutuels...; » il revient à sa théorie de l'influence des climats sur la musique et à ses critiques sur les partitions « toutes noires » de notes de ses contemporains qu'il juge trop savants et trop bruyants. A côté de ces fragments, qui sont intéressants sans offrir pourtant rien de bien nouveau, les *Réflexions d'un solitaire* comprennent des chapitres complètement étrangers à l'art. Ce sont tantôt des *Études sur les mœurs parisiennes* [1] ou des *Comparaisons entre la vie de Paris et celle de la province* [2]; tantôt des théories philosophiques sur l'amour et les passions, comme ce chapitre *Aime-t-on la vie?*, daté du 11 février 1807, qui n'a pas moins de cinquante pages [3], ou celui-ci : *Le malheur de l'homme est de n'avoir que des demies* (sic) *passions* [4], tantôt des questions scientifiques, comme le fragment de 70 pages sur *la lumière et le son* [5]; quelques-uns enfin ont des titres très singuliers, comme : *Quand un noble extravague, pourquoi est-il plus extravagant qu'un roturier* [6] *?*

Doit-on réellement regretter la perte d'un grand nombre de ces fragments et l'oubli dans lequel sont tombés les autres? Nous ne le pensons pas; comme l'a dit récemment M. J.-B. Rongé, « Grétry philosophe nous gâte un peu Grétry musi- » cien », et trop de longueurs, trop de théories faibles, tranchons le mot, trop de naïvetés, nous déparent ses écrits, pour que nous regrettions de n'en pas connaître davantage. Ce qu'il y a d'utile, d'intéressant et de vraiment remarquable dans son œuvre littéraire, ce sont les fragments sur la musique; occupant presque en entier ses premiers écrits, ces aperçus, ces théories artistiques deviennent de plus en plus rares dans ses derniers volumes, où ils cèdent le pas aux matières les plus

[1] *Catalogue d'autographes,* Laverdet, 1852, n° 805.
[2] *Catalogue d'autographes,* collection Trémont; Laverdet, 1852, n° 629.
[3] *Catalogue d'autographes,* collection La Bédoyère, 1862, n° 268.
[4] *Catalogue d'autographes,* collection du vicomte de Fer...; Charavay, 1866, n° 333.
[5] *L'amateur d'autographes,* 6e année, p. 258.
[6] *Catalogue d'autographes,* collection Valette, 1864, n° 1269.

diverses. Grétry, le vrai Grétry, artiste, musicien plein de finesse, d'esprit et de délicatesse, ne s'y montre plus que par instants.

Est-ce à dire que, comme Fétis l'a assuré, ces volumes aient été rédigés par une plume étrangère? Non certes, l'on y reconnaît assez la main et la tête de Grétry; d'ailleurs l'assertion de Fétis a été nettement démentie par M. Regnard, fils d'un intime ami du compositeur. Grétry, seul, a écrit les *Essais*, la *Vérité* et les *Réflexions* inédites; s'il s'est égaré dans des sujets trop vastes et trop divers, si parfois l'affectation de son temps imprime sur son style une trop forte empreinte, il suffit de revenir à ses partitions et aux commentaires qu'il y ajoute pour le retrouver tout entier, et tel qu'on aime à le voir.

D'ailleurs, après la Révolution, Grétry n'abandonna pas entièrement la composition, et il ajouta plusieurs ouvrages à la liste déjà si longue de ses opéras. Une pièce de Beaumarchais, *la Mère coupable*, l'avait tenté; dans une lettre non datée publiée par M. de Loménie, on le voit offrir à l'auteur du *Mariage de Figaro* sa collaboration :

« Je ne rêve qu'à votre *Mère coupable*. J'ai remarqué que la » musique n'est jamais si bien placée et ne fait jamais plus » d'effet que lorsqu'elle est rare. Voulez-vous que je choisisse » douze places où vous rimerez votre prose, et voilà tout? Je » vous réponds qu'on parlera un jour, si vous consentez à ma » demande, de la colère d'Almaviva autant qu'on a parlé de la » colère d'Achille. Si vous donnez cette pièce aux Italiens, » elle peut avoir cinquante représentations de suite; si vous » y ajoutez douze ou quinze morceaux de musique, tous capi- » taux et de genres différents, elle doit en avoir cent, et j'aurai » fait de la musique sur un chef-d'œuvre digne du vieux

» GRÉTRY [1]. »

[1] DE LOMÉNIE, *Beaumarchais et son temps*, 4e édit., t. II, p. 456. Paris, Lévy. — *La Mère coupable,* jouée d'abord en 1792 sur un petit théâtre du Marais, parut à la Comédie-Française en 1797.

Ce projet n'eut point de suite, et loin de s'allier à l'un des plus célèbres écrivains de son temps, Grétry dut se contenter de travailler sur les livrets de deux poètes obscurs : Favières lui donna *Lisbeth*, et Guy, *Anacréon chez Polycrate*.

Le premier de ces ouvrages, représenté le 10 janvier 1797 (21 nivôse an V) à l'Opéra-Comique, obtint un plein succès. Le poème, tiré d'une nouvelle de Florian, *Claudine*, et dans lequel l'auteur avait introduit le personnage de Gessner; la mise en scène très soignée et qui reproduisait au second acte les groupes du tableau de Greuze, le *Père de famille ;* les acteurs, Chenard, Solié, Michu, Mme Saint-Aubin et Carline, tout fut approuvé, et la musique de Grétry fut appréciée très favorablement par le public et par plusieurs recueils périodiques, le *Magasin encyclopédique* [1], le *Courrier des spectacles* [2], le *Censeur dramatique*, qui écrit :

« On serait tenté de croire que les deux auteurs ont pris à » tâche de n'y travailler que dans quelques journées de prin- » temps, sous un ciel pur, loin du tracas et des passions des » villes, en admirant les beautés de la nature [3]... »

Dans une lettre à son librettiste Favières, Grétry appelait *Lisbeth* « les derniers chants du cygne [4] ». Cependant, au même moment il donnait à l'Opéra, qu'on nommait depuis la Révolution le théâtre des Arts, un ouvrage en trois actes, *Anacréon chez Polycrate*, joué pour la première fois le 17 janvier 1797 (28 nivôse an V). « Jamais affluence de monde ne fut plus con- » sidérable, » dit le *Courrier des spectacles* [5], et tous les journaux du temps constatent le succès du nouvel opéra.

« La musique est gracieuse et douce, dit le *Magasin encyclo-* » *pédique ;* on lui reproche avec raison quelques réminiscences ; » mais ce sont des réminiscences aimables, et l'auteur peut bien

[1] *Magasin encyclopédique*, 2e année, 5e volume, pp. 263-267.

[2] *Le Courrier des spectacles*, n° 3, du 22 nivôse an II (20 janvier 1797).

[3] *Le Censeur dramatique*, n° 22, du 10 germinal an VI, t. III de la collection, p. 209.

[4] *Catalogue d'autographes*, collection Boilly, 1874, n° 697.

[5] *Le Courrier des spectacles*, n° 12, du 29 nivôse an V.

» se ressouvenir de ce qu'il a fait lui-même, quand tout le » monde se le rappelle avec tant de plaisir [1]. » L'impression du rédacteur de la *Décade philosophique* est analogue : « La » musique du célèbre Grétry est bien ce qu'elle doit être, à » quelques réminiscences près, fraîche et mélodieuse ; le musi- » cien s'est encore plus identifié avec Anacréon que le poète » même : mais on accuse avec quelque raison ses airs de ballet » d'un peu de monotonie [2] ».

Laïs chantait « avec la dernière perfection » le rôle d'Anacréon, Adrien celui de Polycrate, Mme Henri celui d'Anaïs.

Le succès d'*Anacréon chez Polycrate* fut vif et de longue durée : cet ouvrage ne disparut de la scène qu'en 1821, après une série de cent trente-six représentations [3] ; peu de temps après son apparition il eut deux parodies, l'*Ane-à-Créon,* joué le 13 mars 1797 (23 ventôse an V) sur le théâtre d'Émulation, et *Anacréon à Suresnes*, joué le même jour à l'Ambigu-Comique [4].

Un autre opéra de Grétry représenté quelques mois plus tard fut loin d'obtenir le même succès ; *le Barbier du village, ou le Revenant*, un acte dont les paroles étaient d'André Grétry, neveu du compositeur, fut donné au théâtre Feydeau le 6 mai 1797 (17 floréal an V). Le public se montra indulgent, appela les auteurs ; le librettiste parut seul [5] ; sa pièce eut une courte existence, et les *Annales dramatiques* la jugent en peu de mots : « La musique de l'oncle a fait passer les paroles du neveu [6] ».

Après deux ans de repos, Grétry revint au théâtre et donna, le 1er janvier 1799 (11 nivôse an VII), à l'Opéra-Comique, *Élisca ou l'Amour maternel*, comédie en trois actes, paroles de Favières. Le poète fut assez sévèrement traité par la critique : « Lorsqu'un » auteur n'a pas d'idées neuves, il place sa scène dans un pays

[1] *Magasin encyclopédique*, 2e année, 5e volume, p. 375.

[2] *La Décade philosophique* du 10 pluviôse an V, t. XII de la collection, p. 235.

[3] Th. de Lajarte, *Catalogue de la bibliothèque de l'Opéra*, t. II, p. 11.

[4] *Le Courrier des spectacles,* n° 66, du 23 ventôse an V.

[5] *Idem,* n° 121, du 18 floréal an V.

[6] *Annales dramatiques*, t. I, p. 473.

» dont les mœurs sont différentes des nôtres, et la nouveauté » du spectacle tient lieu de situations [1] ». Le public se montra moins exigeant; quant à la musique, elle fut applaudie, et Grétry, appelé par les spectateurs, fut couronné sur la scène.

Le 7 novembre 1801, le nom du célèbre artiste parut encore une fois sur les affiches de l'Opéra; on représenta ce jour-là un petit opéra en un acte, écrit à l'occasion de la paix d'Amiens; les paroles étaient de Guillard, et l'ouvrage avait pour titre *le Casque et les colombes;* le lendemain de la première représentation, on donna le nouvel ouvrage en spectacle gratis; la troisième audition annoncée dans les journaux n'eut pas lieu [2].

Delphis et Mopsa, dernier et faible opéra de Grétry, était une comédie lyrique en deux actes dont les paroles lui avaient été fournies par le poète Guy; représenté pour la première fois le 15 février 1803, cet opéra disparut de la scène après une courte série de cinq auditions. La chute fut si évidente, le jour de la première représentation, que les auteurs ne furent pas même nommés [3]. Les journaux gardèrent la même réserve : « La » musique, quoique d'un homme connu et estimé, n'est pas » beaucoup meilleure que le poème, » dit le *Magasin encyclopédique,* qui ne prononce point le nom de Grétry [4].

II.

Privé par la Révolution des pensions et des emplois dont il jouissait sous l'ancien régime, Grétry se trouva fort gêné pendant la Terreur. Un livre de dépenses entièrement autographe, embrassant une période de dix ans, de 1793 à l'an XII, nous offre à ce sujet quelques renseignements curieux [5]. En 1793,

[1] *Magasin encyclopédique,* 4e année, 5e volume, p. 253.

[2] Th. de Lajarte, *Catalogue de la bibliothèque de l'Opéra,* t. II, p. 24.

[3] *Correspondance des amateurs musiciens,* rédigée par le citoyen Cocatrix, n° 13, du 30 pluviôse an XI.

[4] *Magasin encyclopédique,* 8e année, 5e volume, p. 265.

[5] Registre des recettes et dépenses de Grétry; Bibliothèque nationale, Ms, fonds français, nouv. acq., n° 1739.

les dépenses du maître s'élevaient à la somme de 14,956 l. et ses recettes à 14,982 l. Dans ces recettes figuraient encore en cette année la pension des Italiens et quelques arriérés des pensions de l'Opéra et de la liste civile; cependant Grétry avait déjà dû vendre des jetons pour 156 l., des boîtes d'or pour 656 l. et un piano pour 600 l. Dans les années suivantes, quoique les dépenses soient inscrites irrégulièrement, on s'aperçoit clairement de la gêne du compositeur. Au mois de germinal an II, il est obligé de vendre « différents bijoux pour » vivre et payer quelques dettes. » Il nous apprend ailleurs que sa femme dut mettre à profit ses talents de peintre au pastel [1]. Cet état de choses ne dura pas longtemps et le gouvernement républicain accorda à l'artiste une pension de 2,400 livres [2]. Bientôt après, sa grande réputation le désigna pour occuper des emplois nouveaux; lors de la création du Conservatoire de musique, Grétry fut nommé inspecteur des études dans cet établissement; Gossec, Méhul, Lesueur et Cherubini, nommés en même temps, exerçaient les mêmes fonctions; Grétry figure pendant deux ans seulement (an IV, an V) sur la liste des inspecteurs; dans une pièce datée du 30 prairial an X (9 juin 1802), il déclare « qu'il n'avait accepté cette » place que pour le temps nécessaire à l'installation de cet » établissement indispensable à l'art musical, et que, vu les » hémorrhagies fréquentes auxquelles il était sujet, il était » obligé de donner sa démission (après une année d'exer- » cice) [3] ».

De même, lors de la réorganisation des anciennes Académies sous le titre d'Institut de France, en 1795, Grétry fut nommé avec Méhul et Gossec pour représenter la musique dans la classe des beaux-arts. Son nom figura également sur les premières listes des membres de la Légion d'honneur; la

[1] Grétry, *La vérité,* t. I, p. 163.

[2] Grétry, *Essais,* t. II, p. 415.

[3] Lassabathie, *Histoire du Conservatoire de musique,* in-12, p. 434. Paris, Lévy, 1860.

loi du 29 floréal an X (19 mai 1802), qui institua cet ordre, attribuait un traitement de 250 francs par an à chaque légionnaire militaire ou civil.

Grétry recevait en même temps des hommages d'un autre genre auxquels il n'était pas moins sensible; invité au dîner du Vaudeville, en février 1797, il s'y voyait fêté et acclamé; un auteur dramatique, Radet, chantait au dessert des couplets à sa louange :

D'Anacréon et de Lisbeth,
Amis, chantons le peintre aimable,
Et chantons le bonheur complet
De l'entourer à cette table.
Le vaudeville chevrottant
Chanter Grétry, c'est téméraire;
Non, mes amis, c'est un enfant
Qui donne un bouquet à son père [1].

Déjà le public parisien commençait à plaisanter des opéras bruyants qu'il avait admirés exclusivement pendant quelques années; dans une pièce de théâtre improvisée au moment de l'arrivée à Paris de la célèbre statue *Apollon du Belvédère,* conquise par les armées françaises, on voyait un personnage appelé Tromboner qui interrogeait le Dieu des arts :

Dis-moi quel est celui
Qui par sa mélodie
Obtient de Polymnie
La couronne aujourd'hui?

La voix d'Apollon répond : Grétry. Et Tromboner s'écrie : « Grétry! Voilà un jugement qui m'étonne! Je fais cent fois » plus de bruit que lui [2]. » Les trois auteurs de cette pauvre pièce dédièrent leur ouvrage à Grétry et l'invitèrent à la première représentation, donnée sur le théâtre des Troubadours,

[1] *Le Courrier des spectacles,* n° 49, du 6 ventôse an V.

[2] *L'Apollon du Belvéder,* ou *l'Oracle,* folie-vaudeville impromptu en un acte, par les citoyens Étienne, Moras et Gaugiran-Nanteuil, p. 23. A Paris, chez Roux, an IX, 1800.

rue de Louvois; ils reçurent du grand artiste la réponse suivante :

« J'ai assisté hier aux Troubadours, citoyens : c'était fête
» complète pour moi et pour ma famille qui m'accompagnait.
» L'Apollon du Belveder (sic) auquel j'ai fait la cour pendant
» dix ans, a bien voulu me reconnaître à Paris, et c'est à l'es-
» time flatteuse que vous avez de mes faibles talents que je dois
» cette reconnaissance qui m'honore. Continuez toujours de
» même, citoyens; j'ai fini ma tâche, mais j'aime les succès
» de mes survivanciers, et une moisson entière vous reste
» encore à cueillir.

» GRÉTRY[1]. »

En 1799, on reprit *la Caravane;* en 1803, *le Jugement de Midas;* en 1805, *la Rosière de Salency, les Événements imprévus;* puis vinrent *Richard Cœur de Lion, l'Amant jaloux, Colinette à la cour, Raoul Barbe-Bleue,* et bien d'autres partitions charmantes auxquelles les talents supérieurs d'Elleviou, de Martin, de Gavaudan, de Mme St-Aubin, semblèrent donner un nouvel éclat. L'empereur Napoléon voulut voir *Zémire et Azor* à Fontainebleau, et fit placer près de lui, pendant la représentation, l'auteur de la musique[2]; il eut pour Grétry d'autres attentions et lui fit rendre une partie des pensions dont il jouissait sous l'ancien régime.

Le républicanisme de Grétry ne semble pas s'être trop mal accommodé de l'établissement de l'empire; il eut peu de rapports personnels avec le nouveau souverain, mais se montra quelquefois à la cour, à l'occasion des représentations de ses ouvrages, ou dans les rangs des membres de l'Institut, lors des députations officielles. Il eut des relations plus fréquentes et pour ainsi dire plus intimes avec d'autres membres de la famille impériale. Nous le voyons écrire à Lucien Bonaparte : « Vos moments les plus agréables sont ceux où vous recevez

[1] *L'Apollon du Belvéder,* etc., page 2 du titre.

[2] BOUILLY, *Mes récapitulations,* t. III, p. 105.

» les remerciements des gens sensibles que vous venez d'obliger » avec la justice qui tient à vos opinions morales et la grâce » qui n'appartient qu'à l'amabilité de votre âge [1] ». Nous ignorons à quel fait se rapportent ces expressions de gratitude, et nous souhaitons que le propriétaire actuel de cette lettre autographe ait la bonne pensée de la publier en entier. Dans un billet adressé en 1808 à M. Desprez, Grétry exprime des sentiments analogues envers la reine Hortense : « S. M. la reine de » Hollande m'a toujours témoigné de la bonté et je ne suis pas » ingrat. Je l'ai aimée toute ma vie [2] ». Il la complimentait sur ses essais de composition ; la princesse se montrait pour lui pleine de grâce et de déférence ; elle poussa la bienveillance jusqu'à se rendre à l'Ermitage, et n'y ayant point trouvé Grétry, elle lui adressa ce billet, daté du 20 mai 1813 :

« M. Grétry, en visitant votre ermitage, je me flattais de » vous y trouver, et j'aurais eu beaucoup de satisfaction à vous » parler du plaisir que m'ont donné vos charmants ouvrages » et qu'ils me donneront toujours. Je suis sensible à ce que » vous voulez bien me dire d'obligeant au sujet de mes faibles » romances, et je me laisse aller à la vanité d'être louée par » celui dont les chants ne périront jamais.

» Recevez, Monsieur, l'assurance de ma sincère estime.

» HORTENSE [3]. »

Le frère aîné du compositeur, Joseph Grétry, était venu se fixer à Paris avant la Révolution ; il mourut le 3 floréal an IV [4], laissant une veuve et sept enfants, trois fils et quatre filles ; l'aînée d'entre elles était mariée depuis quelques mois à Louis-Victor Flamand, tapissier de son état, qui avait le tort de se croire poète, mais qui dans le fatras de ses œuvres plus ou

[1] *L'amateur d'autographes*, 6e année, p. 258. Grétry à Lucien Bonaparte, avril 1800.

[2] *Idem.* Grétry à M. Desprez, 15 décembre 1808.

[3] FLAMAND-GRÉTRY, *L'Ermitage*, p. 225.

[4] *Idem*, p. 176.

moins littéraires nous a transmis quelques détails sur les dernières années de Grétry. Ce Flamand prit à sa charge avec sa belle-mère, trois de ses beaux-frères et belles-sœurs ; son oncle, le compositeur, recueillit les trois autres, un garçon, Alexis, et deux filles, Joséphine et Jenny [1].

De ce moment Grétry eut de nouveaux devoirs à remplir : il servit de père à ces trois orphelins ; lorsqu'il eut perdu sa mère le 24 germinal an VIII [2], puis sa femme, qui mourut le 17 mars 1807 [3], ses neveux et ses nièces, qui constituaient toute sa famille, le préservèrent de l'isolement. Il maria Joséphine à un nommé Garnier ; Caroline, à un architecte, Renié, élève de Percier et Fontaine ; dans sa correspondance, on le voit sans cesse occupé du sort de cette nombreuse famille, et faisant pour ses neveux le métier de solliciteur. Ici, il s'adresse au comte de Montalivet et lui recommande Garnier : « C'est une espèce de dot, Monsei- » gneur, que je supplie Votre Excellence d'accorder à ma nièce [4] » ; là, c'est « une place de page ou un grade militaire en » France ou en Hollande [5] », qu'il désire pour son neveu Honoré-Gabriel ; l'aîné de ses enfants d'adoption, André, a plus que tout autre besoin de protection, car il est aveugle depuis sa jeunesse : Grétry le recommande à son tour et, faisant valoir son talent de poète, il assure « que feu Lebrun l'affectionnait particu- » lièrement, et qu'il le nommait son successeur [6] ». L'artiste eut la satisfaction de voir entrer Alexis à l'École polytechnique en 1800 et Honoré-Gabriel à l'école de St-Cyr en 1807. Rassuré sur l'avenir de ses neveux et nièces, Grétry put jouir en paix des hommages qui lui parvinrent dans ses dernières années.

En 1805, il vit sa statue se dresser sous le péristyle du théâtre de l'Opéra-Comique ; le sculpteur Stouf l'avait exécutée aux

[1] Flamand-Grétry, *Itinéraire de la vallée d'Enghien Montmorency,* t. I, p. 99.

[2] Registre des recettes et dépenses de Grétry.

[3] Flamand-Grétry, *L'Ermitage,* p. 194.

[4] *L'amateur d'autographes,* 6e année, p. 258.

[5] *Idem.*

[6] *Idem.*

frais d'un amateur, le comte de Livry, qui professait pour les ouvrages de Grétry une admiration sans bornes [1].

En 1809, la « Société académique des Enfants d'Apollon » l'inscrivit parmi ses membres et lui offrit une fête musicale pour sa réception solennelle ; le 5 mars, le vieux maître, en entrant dans la salle des séances, vit son buste placé devant une glace sur laquelle on avait peint le soleil avec des rayons portant les noms de tous ses opéras ; il entendit le président Guichard prononcer cette allocution fortement empreinte de l'affectation de ce temps :

« MONSIEUR,

« Accoutumé depuis longtemps à faire les délices de l'âme
» sensible et délicate, vous n'êtes point étonné sans doute de
» l'accueil délirant que vous deviez attendre des *Enfants*
» *d'Apollon,* à votre entrée dans cette enceinte. Le feu du génie
» qui vous inspire sans cesse devait être en rapport avec le fais-
» ceau des enfants du Dieu des arts. Venez donc, fils chéri du
» Dieu de l'harmonie, venez recevoir l'accolade que je dois
» vous donner au nom de l'assemblée que j'ai l'honneur de
» présider. »

Il y eut ensuite un discours de Bouilly, un concert entièrement composé de morceaux de Grétry, un banquet à la fin duquel on chanta plusieurs couplets de circonstance, entre autres un canon à trois voix, dont Berton avait écrit les paroles et la musique [2].

[1] L'enthousiasme du même amateur se traduisit aussi par la publication d'un volume intitulé : *Recueil de lettres écrites à Grétry ou à son sujet, par* HYPOLITE (*sic*) DE LIVRY, in-8°; Paris, Ogier, s d. (1806); ouvrage incohérent et grotesque, qui fut suivi d'une autre brochure : *Recueil de mes réponses aux journalistes et de mes rebuts de journaux*, in-8°. Paris, Ogier, s. d. (1807).

[2] *Hommage rendu à M. Grétry par la Société académique des Enfants d'Apollon,* in-4°; Paris, imp. Plassan, 1809; — voyez aussi : DECOURCELLE, *La Société académique des Enfants d'Apollon, 1741-1880,* in-8°; Paris, Durand et Schœnewerk, 1881; — et BOUILLY, *Mes récapitulations,* t. III, pp. 237-265.

Dans l'été de la même année 1809, Grétry fit un petit voyage à Orléans, pour assister au mariage de son neveu Alexis, qui était ingénieur au corps des ponts et chaussées, en résidence dans cette ville. Le 25 juillet, les amateurs de musique d'Orléans offrirent au célèbre artiste un petit concert formé de fragments de ses œuvres, et dans lequel on récita des vers à sa louange; la même scène se renouvela quelques jours après chez un professeur orléanais, dont la fille offrit à Grétry une pensée et une immortelle, avec ces vers :

De ces moments si courts et pour nous si flatteurs
Puisses-tu garder la mémoire!
Pour te les rappeler daigne accepter ces fleurs.
L'une est l'image de nos cœurs,
L'autre est l'emblême de la gloire [1].

Le 3 juin 1811, la ville de Liège fit l'inauguration solennelle de la place Grétry; on chanta une cantate de Dumont sur des vers de Henkart, le quatuor de *Lucile* avec une poésie de circonstance rimée par Rouveroy et des couplets parodiés par Bassenge sur le vaudeville de *la Fausse magie* [2].

L'auteur de *Richard Cœur de Lion* dut être particulièrement touché de cet hommage; sa ville natale lui avait déjà donné, en 1804, une marque flatteuse de souvenir : dans l'assemblée de canton du chef-lieu du département de l'Ourthe, chargée de désigner les candidats au sénat conservateur, vingt voix se portèrent sur le nom du célèbre compositeur [3]. Depuis 1782, Grétry n'était pas allé à Liège; arrivé presque à la vieillesse, il espérait encore y retourner; le 15 novembre 1807, il écrivait à Henkart : « C'est bien avec raison que mon cœur est resté » parmi mes compatriotes, dont je suis séparé depuis si long- » temps; j'ose encore espérer de revoir une fois ma bonne » ville de Liège; c'est l'unique vœu qu'il me reste à exécuter,

[1] FLAMAND-GRÉTRY, *L'Ermitage*, pp. 195 à 198.

[2] Ces trois pièces de vers ont été réunies dans une brochure de huit pages in-8°, imprimée à Liège, chez Latour, 1811.

[3] *La Décade philosophique* du 30 floréal an XIII.

» si mes forces me le permettent[1] ». L'état précaire de sa santé lui fit remettre ce projet, auquel il dut bientôt renoncer définitivement; le 29 décembre 1810, il répondit à Dumont qui l'engageait à venir assister à l'inauguration de la place portant son nom : « Ah! mon ami, je puis vous dire que je ne supporte-
» rais ni le voyage, ni la cérémonie qui me touche de trop
» près. Chaque fois que je m'expose au froid, je crache le
» sang; voilà où cinquante-cinq opéras sortis de ma pauvre
» tête m'ont réduit. Non, dans ma bonne ville, au milieu de
» vous, j'étoufferais de joie, et vous ne voulez pas que je meure
» encore[2] ».

Depuis plusieurs années, Grétry habitait l'Ermitage qui avait appartenu à Jean-Jacques Rousseau, dans la vallée de Montmorency; l'auteur de *la Caravane* en avait fait l'acquisition le troisième jour complémentaire an VI, en l'étude de Me Paulmier, notaire à Paris[3]. C'est là qu'il passa ses dernières années, là qu'il reçut les visites empressées des amis de sa vieillesse; ceux de son âge mûr avaient presque tous disparu : Vernet, Marmontel, Sedaine, Favart, l'abbé Arnaud, l'abbé Rozier, d'Alembert, Greuze, l'abbé Lemonnier étaient morts. Grétry s'était lié avec d'autres personnages qu'attiraient sa grande réputation, son esprit agréable et son accueil bienveillant[4] : pendant l'époque révolutionnaire, il avait connu Rouget de Lisle et le peintre David; il attirait les jeunes compositeurs et les conseillait volontiers. Berton lui dut le poème de *Montano et Stéphanie*, que le librettiste Dejaure avait d'abord présenté à Grétry[5]. Dalayrac le visitait souvent et profitait de ses exemples et de ses conversations[6]; Boieldieu habita quelque temps

[1] Van Hulst, *Grétry*, p. 64.
[2] *Idem*, p. 67.
[3] Flamand-Grétry, *L'Ermitage*, p. 171.
[4] Voyez dans le volume de Hédouin, *Mosaïque*, le chapitre intitulé « Ma première visite à Grétry ».
[5] Paul Smith, *Histoire d'un chef-d'œuvre, Montano et Stéphanie*, dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* du 31 octobre 1841.
[6] Grétry, *Essais*, t. III, p. 263.

un chalet voisin de l'Ermitage [1], et se montra reconnaissant des conseils et de l'amitié de Grétry en lui dédiant sa partition de *Jean de Paris* [2]. Le vieux maître voyait souvent Bouilly, auquel il aimait à parler du passé et de sa fille Antoinette; il s'était lié avec le juge de paix de la commune de Montmorency, Regnard, qu'il choisit pour dépositaire de son testament, en 1809; avec Pougens, son libraire, et l'avocat Legrand; il entretenait des relations amicales avec plusieurs de ses confrères de l'Institut.

Grétry ne composait plus, et depuis la mort de sa femme (17 mars 1807), il ne retourna presque plus au spectacle [3]; quelques morceaux qu'il ajouta, en 1812, à la partition d'*Élisca* furent les dernières notes sorties de sa plume féconde; ces fragments donnèrent un surcroît d'intérêt à la reprise de cet ouvrage, qui parut le 5 mai 1812 à l'Opéra-Comique sous le titre un peu modifié d'*Élisca ou l'habitante de Madagascar;* Grétry neveu, le poète aveugle, s'était chargé de remanier le livret de Favières.

Le 30 août 1811, un meunier nommé Duhamel, dont le moulin était tout proche de l'ermitage de Grétry, fut assassiné par des malfaiteurs inconnus; cet événement produisit une très vive impression sur l'imagination du compositeur, qui voulut quitter sa maison de campagne et revenir à Paris. A peine y était-il installé qu'il tomba malade, et dès lors ses neveux et ses amis sentirent que la fin approchait; soutenu pendant quelques mois par les soins de sa famille et les secours de la médecine, l'artiste comprit qu'il n'avait plus que peu de temps à vivre et désira retourner à l'Ermitage pour y mourir. Une violente hémorrhagie acheva de l'abattre; le 12 septembre 1813, il adressa cette lettre d'adieu à Le Breton, secrétaire perpétuel de la Classe des beaux-arts de l'Institut :

[1] Flamand-Grétry, *L'Ermitage*, p. 272.

[2] A. Pougin, *Boieldieu, sa vie, ses œuvres,* in-18, p. 140. Paris, Charpentier, 1875.

[3] Flamand-Grétry, *L'Ermitage*, p. 195.

« Mon cher confrère,

» Il m'est impossible de me rendre à l'Institut pour le juge-
» ment du prix de musique. En arrivant à l'Ermitage, encore
» convalescent, une hémorrhagie qui a duré trois jours et pen-
» dant laquelle j'ai rendu huit palettes de sang, m'a jeté dans
» une faiblesse extrême. A présent, enflé jusqu'au diaphragme,
» j'attends le résultat de mes longues souffrances. Je suis
» résigné; mais je sens qu'en quittant cette vie, un de mes plus
» vifs regrets serait de ne plus me réunir avec mes chers con-
» frères que j'aime autant que je les honore. Faites-leur, je
» vous prie, part de ma lettre. Adieu, mon cher confrère, je
» vous embrasse de tout mon cœur.

» Grétry [1]. »

Dès le lendemain, Le Breton accourut à l'Ermitage, accompagné du peintre Gérard; tous deux furent frappés du changement opéré dans les traits du malade, qui n'avait plus que quelques jours à vivre. Les soins de plusieurs médecins, Hallé, Nysten, Lejoyand [2], furent impuissants à le soutenir davantage, et le 24 septembre 1813, l'auteur de *Richard Cœur de Lion* expirait dans les bras de ses neveux, après avoir reçu du curé de Montmorency les suprêmes secours de la religion [3]. Il était âgé de soixante-douze ans et six mois.

III.

Le 26 septembre, le corps du célèbre artiste fut transporté de l'Ermitage à son domicile de Paris. Les funérailles se firent avec une très grande solennité; le cercueil était couvert de fleurs apportées de toutes parts depuis deux jours. Aux députations officielles de l'Institut et du Conservatoire s'était jointe une foule compacte, émue, respectueuse. Les coins du drap

[1] Le Breton, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Grétry*, p. 29.
[2] Flamand-Grétry, *L'Ermitage*, p. 228.
[3] Bouilly, *Mes récapitulations*, t. III, p. 122.

mortuaire étaient portés par Méhul, Marsollier, Berton et Bouilly; les élèves du Conservatoire formaient la haie. Un corps de cent musiciens dirigés par Persuis occupait la tête du convoi; plus loin venait une seconde troupe aussi nombreuse que conduisait Kreutzer. On s'arrêta devant le théâtre Feydeau, où les artistes, tous vêtus de deuil, attendaient pour rendre honneur à Grétry; Gavaudan prononça quelques mots d'une voix émue, un orchestre caché fit entendre le trio de *Zémire et Azor :* « Ah ! laissez-moi, laissez-moi la pleurer! » Le cortège se remit en marche et s'arrêta devant l'Opéra, où l'on avait préparé un hommage semblable; ce fut Aignan qui parla au nom des artistes de l'Académie de musique.

A 2 heures, on arrivait à l'église Saint-Roch, où s'était rassemblée une foule plus nombreuse encore; pendant la cérémonie religieuse, l'orchestre et les chœurs exécutèrent, selon les uns la messe des morts de Gossec, selon d'autres celle de Cherubini. Le cortège n'entra qu'à 5 heures dans l'enceinte du cimetière de l'Est (Père Lachaise); à ce moment, plusieurs milliers de personnes accompagnaient le corps; des chœurs de jeunes filles jetaient des fleurs en chantant le trio de *Zémire et Azor*, avec des paroles adaptées par Marsollier. Méhul et Bouilly prononcèrent des discours.

« Ce qu'il y eut surtout de remarquable dans cette triste » et glorieuse cérémonie, c'est que nul ne demandait à son » voisin : A qui rend-on de si grands honneurs? Depuis le » prince de l'Empire jusqu'au plus pauvre artisan, tous con- » naissaient Grétry, tous savaient par cœur quelques-uns des » airs qu'il avait composés, en un mot tous lui avaient dû des » jouissances [1]. »

[1] Mme de Bawr, *Notice sur Gretry;* — pour plus de détails sur les funérailles de Grétry, voyez le *Moniteur universel* du 29 septembre 1813, n° 272, pp. 1073, 1074; les discours de Méhul et de Bouilly sont publiés en entier; — Bouilly, *Mes récapitulations*, t. III, p. 122-132; — Flamand-Grétry, *L'Ermitage*, pp. 231-245; les deux discours sont reproduits. — On trouvera encore le discours de Méhul dans le *Magasin encyclopédique*, année 1813, 5e volume, et celui de Bouilly dans l'ouvrage de Grétry neveu, *Grétry en famille*, pp vij-xxij.

Pendant plusieurs jours, les théâtres lyriques de Paris ne représentèrent que des opéras de Grétry; l'Opéra donna *la Caravane*, avec un divertissement adapté sur différents morceaux du maître [1]. L'Opéra-Comique prépara un spectacle composé de *l'Amant jaloux* et de *Zémire et Azor;* entre ces deux ouvrages, l'orchestre exécuta l'ouverture d'*Élisca*, et la toile en se levant découvrit le buste de Grétry entouré de tous les sociétaires en costume de deuil; trois d'entre eux, Mlle Regnault, Mme Boulanger et Chenard, chantèrent le trio de *Zémire et Azor;* Gavaudan lut une pièce de vers et tous les artistes défilèrent en déposant des branches de laurier au pied de l'image de Grétry. Le public applaudit cette scène avec une ardente émotion, et remarqua avec plaisir que l'on avait tracé sur la toile du théâtre le nom du compositeur, entouré d'une allégorie renfermant les titres de ses principaux chefs-d'œuvre [2].

Les artistes et les parents qui préparèrent la cérémonie funèbre de Grétry avaient cru retrouver dans ses papiers le *De profundis* auquel il travaillait de temps en temps et dont il parlait dans ses *Essais* [3]; malgré leurs recherches, ses neveux ne purent découvrir que des fragments sans aucune suite. Il est probable que plusieurs des partitions d'opéras que, selon quelques auteurs, Grétry laissa inédites, étaient aussi incomplètes; Fétis en porte le nombre à six : *Alcindor et Zaïde — Zimeo — Zelmar ou l'asile — Electre — Diogène et Alexandre — Les Maures d'Espagne* [4]. Grétry neveu n'en mentionne que deux : *Séraphine ou absente et présente*, sujet espagnol en trois actes, et *Zelmar ou l'asile*, grand-opéra en deux actes, dont les paroles étaient de ce même neveu [5]. Nous avons parlé à leur date de trois de ces ouvrages [6] et Fétis ne nous donne sur les

[1] *Magasin encyclopédique*, année 1813, 5e volume, p. 426.

[2] *Moniteur universel* du 30 septembre 1813, p. 1080.

[3] Grétry, *Essais*, t. I, p. 79.

[4] Fétis, *Biographie des musiciens*.

[5] Grétry neveu, *Grétry en famille*, p. 28.

[6] Voyez ci-dessus, pp. 153, 178 et 224.

autres aucun renseignement; il est probable que les partitions, si toutefois elles étaient terminées, ont été détruites comme l'acte d'*OEdipe à Colone* [1], ou qu'elles ont été éparpillées comme les *Réflexions d'un solitaire.*

A peine Grétry avait-il fermé les yeux que de misérables discussions d'intérêt s'élevaient entre les sept neveux et nièces qu'il avait institués ses légataires universels par un testament du 9 juin 1809 [2]. Flamand, qui les a racontées minutieusement, aurait mieux fait de les taire. On fit une vente du mobilier de Grétry, et l'empressement des acquéreurs, les prix élevés atteints par les moindres objets donnèrent une nouvelle preuve de la popularité du maître. Nicolo acheta le piano, Berton la canne avec laquelle l'auteur de *Silvain* battait la mesure aux répétitions de ses ouvrages; Boieldieu eut la cartelle, petit morceau de peau d'âne réglé qui servait à noter au passage les inspirations musicales.[3].

S'il est pénible de voir les héritiers d'un grand homme se diviser sur de mesquines questions d'intérêt, il n'est pas moins triste de penser que la possession d'un lambeau de sa dépouille mortelle donna lieu à de longs débats entre son neveu et sa ville natale; il semble que cette relique soit profanée par les procès auxquels elle sert d'enjeu, et que nous rappellerons le plus brièvement possible.

Peu de temps après la mort de Grétry, son neveu Flamand, en son nom et en celui de quatre autres héritiers, sollicita et obtint du préfet de police l'autorisation de faire procéder à l'exhumation de son oncle et à l'extraction du cœur, dont il voulait faire hommage à la ville de Liège. C'était l'accomplissement d'un désir bien connu du compositeur, qui en avait parlé quelquefois, sans en faire mention dans son testament. Le 23 novembre, on procéda dans les formes légales à l'exhumation, et quelques jours après, Flamand écrivit au maire de

[1] Voyez ci-dessus, pp. 120, 121.

[2] Ce testament a été reproduit en fac-simile dans l'ouvrage de Flamand: *Itinéraire*, etc.

[3] Flamand-Grétry. *L'Ermitage*, p. 245.

Liège pour lui offrir le cœur de Grétry. La réponse, qui se fit longtemps attendre, n'était pas telle qu'on se croyait en droit de l'espérer ; elle se terminait par ces mots : « Je vous prie de » m'adresser la boîte renfermant la précieuse dépouille par le » premier courrier en prenant les précautions nécessaires et » en faisant les recommandations convenables ». Ce mode de transport n'offrait pas les garanties et le caractère de respect exigés par l'objet dont il s'agissait. Flamand se dispensa d'envoyer le cœur de son oncle et bientôt, ayant acheté l'Ermitage, il se promit d'y conserver cette relique. Il laissa donc sans réponse la réclamation tardive que lui envoyèrent, en 1816, les magistrats liégeois ; le 15 juillet de cette même année, il inaugura par une fête semi-religieuse et semi-profane un petit monument construit dans son jardin de l'Ermitage, et dans lequel il plaça le cœur de Grétry. Plusieurs années se passèrent encore, pendant lesquelles le public admis à l'Ermitage vint examiner l'habitation du grand artiste et son mausolée. En 1821, la ville de Liège fit une nouvelle réclamation, appuyée cette fois par plusieurs des héritiers de Grétry, mais à laquelle Flamand refusa d'acquiescer.

Ce fut le commencement des procès. Les juges du tribunal de Pontoise donnèrent gain de cause à Flamand en disant « qu'en matière de disposition de la dépouille mortelle d'un » défunt, il n'y a que le défunt lui-même qui puisse dicter des » volontés, et seulement d'une manière authentique ». La ville de Liège en appela, et sa cause fut défendue à la cour royale de Paris par le célèbre avocat Hennequin ; voici le texte de l'arrêt rendu le 17 mai 1823 :

« La cour, considérant que l'extraction du cœur de Grétry » n'ayant été demandée au nom de la famille et accordée par » l'autorité publique que pour en faire hommage à Liège, sa » ville natale, qui l'a accepté, et a fait préparer un monument » pour le recevoir, ordonne que le cœur de Grétry sera retiré » du jardin de l'Ermitage, en présence du maire de Montmo- » rency-Enghien et des commissaires de la ville de Liège, » pour être remis à ceux-ci, sur décharge qui sera insérée » au procès-verbal. »

Flamand, qui depuis 1818 avait obtenu l'autorisation de joindre à son nom celui de son oncle, était poète, et si ses vers ne lui attiraient pas de succès littéraires, ils avaient du moins l'avantage de lui procurer les faveurs de la duchesse de Berri, à laquelle il dédiait quelques-unes de ses élucubrations; en 1823, il eut l'idée fort habile de placer, d'inaugurer et de couronner un buste de la princesse dans le jardin de l'Ermitage et d'écrire à cette occasion un nouveau poème. Ses peines ne furent pas perdues, et il dut à la protection de la duchesse de Berri un arrêté du préfet de Seine-et-Oise qui interdit l'enlèvement du cœur de Grétry; le ministre de l'intérieur confirma cet arrêté le 22 juin 1824. Ce furent de nouveaux obstacles pour la ville de Liége et les héritiers qui prenaient son parti; la question fut portée en 1827 devant le conseil d'État, et en 1828 seulement, quinze ans après la mort de Grétry, le cœur fut remis aux commissaires liégeois, MM. Ansiaux et Rigault de Rochefort [1]. Le 30 août 1828, ils apportèrent à la ville de Liége la précieuse boîte de plomb; ce fut l'occasion d'une fête solennelle; plusieurs discours furent prononcés et l'on déposa le cœur de Grétry dans le piédestal de son buste, sculpté par Ruxthiel pour l'hôtel de ville de Liége. En 1842, une statue en bronze, œuvre de M. Guillaume Geefs, fut élevée au célèbre compositeur par sa ville natale.

[1] Pour les détails de ce procès célèbre, voyez les ouvrages suivants : Hennequin, *Plaidoyer pour la ville de Liége;* dans les *Annales du barreau français, barreau moderne,* in-8°, t. VI, pp. 299 à 333. Paris, Warée, 1824. — Flamand-Grétry, *Cause célèbre relative à la consécration du cœur de Grétry, ou précis historique des faits énoncés dans le procès intenté à son neveu par la ville de Liége,* etc., in-8°. Paris, l'auteur, 1825. — Flamand-Grétry, *Itinéraire de la vallée d'Enghien-Montmorency,* t. I, pp. 313-464. — Flamand-Grétry, *A Messieurs les conseillers d'État,* in-4°, 8 pages. Paris, imp. de Béthune, 1826. — Rochelle, avocat au conseil d'État, *Requête pour plusieurs des héritiers Grétry contre les bourgmestres de la ville de Liége,* in-8°, 14 pages. Imp. de Béthune, 1827. — Pour le détail des poésies offertes par Flamand à la famille royale, voyez Quérard, *La France littéraire,* t. V, p. 126.

CHAPITRE QUATORZIÈME.

Résumé critique de l'œuvre de Grétry.

Pour ne pas interrompre le long récit de la vie de Grétry, nous nous sommes borné jusqu'ici à de courtes appréciations de quelques-uns de ses ouvrages ; si nos lecteurs veulent bien nous accorder encore un moment d'attention, nous nous proposons de consacrer ce dernier chapitre à l'analyse de son style musical.

Avant d'arriver à Paris, Grétry s'était essayé plusieurs fois dans le genre de la musique religieuse et dans celui de la musique instrumentale ; une fois que le succès du *Huron* lui eut ouvert à deux battants les portes de la Comédie-Italienne, il se consacra exclusivement au théâtre et ne publia plus que des œuvres dramatiques. On peut reconnaître dans cet abandon définitif de la composition religieuse et instrumentale l'indice d'une vocation toute particulière pour l'opéra ; on y devine aussi l'influence des hommes de lettres avec lesquels le jeune artiste s'était lié dès les premiers temps de son séjour à Paris. Le préjugé de l'infériorité et de l'inutilité de la musique instrumentale régnait dans toute sa force, et les philosophes qui dissertaient à tout propos sur la composition s'efforçaient de la ramener aux mêmes principes que les arts du dessin, en lui proposant pour but unique l'imitation de la nature. Entraîné par les tendances de son propre génie et par son admiration pour Pergolèse, Grétry était tout préparé à adopter cette doctrine : Hors du théâtre point de salut ; il n'eut aucun regret à quitter définitivement la musique de concert et se fit bientôt l'écho des opinions de Rousseau et de Batteux sur la symphonie ; il en parla dans ses *Essais* comme d'un genre inférieur, réservé « à celui qui est doué d'une tournure d'esprit originale, » mais qui *n'a pas le goût, le tact nécessaires pour bien classer*

» *des pensées neuves et piquantes,* en s'astreignant partout à » l'expression et à la prosodie de la langue [1] ». A ses yeux, pour rendre parfaites les symphonies de Haydn, il faudrait y ajouter des paroles [2]; telles qu'elles existent, elles sont un dictionnaire où peut puiser le musicien du théâtre, et leur auteur ressemble au « botaniste qui fait la découverte d'une » plante en attendant que le médecin en découvre la pro- » priété [3] ».

Donc, la musique de théâtre est la forme la plus parfaite de l'art, puisque c'est elle qui offre le plus de précision dans l'expression, dans l'imitation de la nature; c'est l'opinion de l'esthétique française au XVIIIe siècle; nous n'entreprendrons pas de la discuter, ce serait nous éloigner du sujet particulier de notre travail, et nous devons nous borner à constater que Grétry y adhéra entièrement.

Comment la musique dramatique parviendra-t-elle le plus sûrement à l'imitation de la nature? C'est ici que Grétry va nous révéler, par ses exemples et ses théories, toute la finesse de son génie. Il n'hésite pas longtemps : il se rappelle avec quel art Pergolèse associait le chant et la parole; il se souvient de plusieurs traits d'un accent plein de naturel qu'il a remarqués dans les opéras-comiques français de Monsigny, de Philidor; il fréquente le Théâtre-Français et dans la bouche des grands acteurs qui paraissent chaque soir sur cette scène, il lui semble que les vers de Racine et de Molière deviennent une véritable musique. « La parole est un bruit où le chant est renfermé », dit-il bientôt [4], et il prend pour modèle de ses compositions et pour base de son chant les inflexions de la voix parlée. « La musique vocale ne sera jamais bonne, dit-il, » si elle ne copie les vrais accents de la parole; sans cette qua- » lité, elle n'est qu'une pure symphonie... Il ne suffit pas au

[1] Grétry, *Essais,* t. I, p. 78.
[2] *Idem,* t. I, p. 348.
[3] *Idem,* t. I, p. 244.
[4] *Idem,* t. I, p. 142.

» théâtre de faire de la musique sur les paroles, il faut faire de » la musique avec les paroles... La vérité de la déclamation » peut seule faire de la musique un art qui a ses principes » dans la nature... L'étude d'un compositeur est celle de la » déclamation, comme le dessin d'après nature est celle d'un » peintre... » Tels sont les principes qu'il expose dans ses écrits et qu'il met en pratique dès ses premiers opéras.

S'il les applique mieux que personne, il ne s'ensuit pas qu'il en soit l'inventeur, et nous distinguons encore ici l'influence des philosophes au milieu desquels il vécut dès son arrivée à Paris. Parmi les littérateurs esthéticiens avec lesquels il eut de fréquents rapports, se trouvait un rédacteur du *Mercure,* auteur, oublié aujourd'hui, d'un livre intitulé *le Spectacle des beaux-arts;* c'était Lacombe, qui épousa la propre sœur de Grétry. Certains passages de son livre, publié en 1758, dix ans avant que l'artiste liégeois vînt se fixer en France, contiennent en germe les meilleures théories de l'auteur de *l'Amant jaloux* : « Les simples tons, les diverses inflexions de » la voix, pris d'une (sic) conversation un peu animée, sont » propres à devenir autant de chants particuliers... Un musi- » cien doit sans cesse étudier les inflexions de la voix, lors- » qu'elle est l'organe du sentiment et de la passion... Il est à » propos que le compositeur prenant un trait de déclamation » pour le sujet de son chant conserve, autant qu'il est pos- » sible, l'accent propre de la langue... Si l'on examine atten- » tivement les chants qui ont eu le plus de succès parmi » nous et qui ont toujours paru les plus caractérisés, on » trouvera que ce sont ceux dont les motifs sont tirés de la » déclamation et de ce ton naturel qui parle au cœur [1]... » Grétry connut ce livre et entendit ces mêmes principes énoncés par Lacombe, par Diderot, par les philosophes qui préconisaient l'imitation de la nature; ces paroles achevèrent de le diriger dans la voie où l'entraînait son génie.

[1] Lacombe, *Le spectacle des beaux-arts, ou considerations touchant leur nature, leurs objets, leurs effets et leurs règles principales,* in-8°, pp. 297-301. Paris, 1758.

Dès l'apparition du *Huron* et de *Lucile*, on s'aperçut du soin et de la finesse que l'artiste apportait dans l'association du chant et de la parole ; il faisait de la langue française une étude minutieuse, s'attachant à fixer sa prosodie et sa ponctuation, à concilier le charme du contour mélodique avec l'exactitude de la déclamation. Les fautes de prosodie sont très rares dans son œuvre, et lui-même a blâmé dans ses écrits quelques-unes de celles que l'inspiration d'un motif heureux lui a fait commettre. Cette alliance si étroite de la langue et de la musique ne l'entraîne pas dans la monotonie ou la sécheresse d'un récit trop prolongé ; sa veine mélodique, abondante et heureuse, lui inspire des thèmes généralement distingués, spirituels, gracieux, toujours naturels et sincères.

La vérité de déclamation exige des nuances différentes selon le personnage qui chante, et il ne s'agit pas seulement de suivre le rythme de la langue, il faut aussi saisir les oppositions de caractères et les nuances que les sentiments divers apportent dans les inflexions de la voix. C'est encore ici que nous retrouvons Grétry en conformité d'opinions avec les écrivains de son temps et particulièrement avec Lacombe ; nous lisons dans *le Spectacle des beaux-arts* : « Il faut rapprocher le plus qu'il est » possible le chant du ton convenable aux personnes pour les- » quelles il est composé. Les expressions générales du senti- » ment ou de la passion prennent des modifications particu- » lières, suivant l'âge, le sexe, les conditions, etc... Parmi les » différents objets que l'art du musicien peut choisir, je n'en » vois pas qui soient plus susceptibles d'une touche frappante » que les caractères... Les conditions fournissent encore aux » arts, et singulièrement à la musique, différents caractères à » exprimer. Le villageois, l'artisan, le bourgeois, le guerrier, » le noble campagnard, le courtisan, etc., tous ces états, même » dans leurs subdivisions, peuvent former autant de tableaux » intéressants [1]... »

Lacombe propose au compositeur de retracer les caractères

[1] Lacombe, *Le spectacle des beaux-arts,* pp. 267, 273, 293.

du babillard, du grondeur, du rieur, du glorieux, de l'impatient, du jaloux, de l'avare [1] : « Un homme de génie tirera de » ce nouveau genre de nouvelles richesses pour son art, » ajoute-t-il. L'homme de génie demandé en 1758 par l'auteur du *Spectacle des beaux-arts* se révèle en 1768 : c'est Grétry; ses partitions nous le montrent sans cesse préoccupé de la caractéristique musicale des personnages, et ses écrits nous offrent des analyses philosophiques de ces mêmes types, avec des conseils sur les moyens de les décrire par la musique.

Du reste, ces caractères sont bien de leur temps, ils personnifient une passion, une qualité ou un vice, et sont créés par le littérateur ou par l'artiste pour servir de type et de thèse à une analyse morale; au lieu des actions compliquées et des passions multiples de la comédie moderne, on prend un homme dont on scrute le trait distinctif jusqu'à sa racine; il devient un caractère abstrait qu'on isole, qu'on rend impersonnel; ce n'est plus Philinte, Gripon, Lafleur, ou d'autres, c'est l'orgueilleux ou l'ambitieux, l'impudent, l'indolent, le distrait, l'hypocrite, l'irrésolu, l'entêté, le menteur, etc. [2]. La musique vient en aide au poème pour faire ressortir ces figures et la peinture des caractères devient l'effort constant du compositeur.

Chez Grétry, cet effort est presque toujours couronné de succès; Agathe est parfaitement espiègle dans *l'Ami de la maison;* Denise est très bien dessinée dans *l'Épreuve villageoise; les Deux Avares* sont étudiés et rendus avec art; Jacquinot est aussi niais que possible dans les *Méprises par ressemblance* et Raoul est suffisamment farouche dans *Barbe-Bleue;* Ali, dans *Zémire et Azor*, Colombine dans *le Tableau parlant*, Panurge, Andromaque ont leur physionomie propre.

Le moyen le plus puissant que Grétry emploie pour tracer ces types comiques ou dramatiques, c'est la déclamation; l'accent lui sert de guide et lui fait distinguer les nuances des pas-

[1] LACOMBE, *loc. cit.*

[2] Voyez tout le second volume des *Essais* de Grétry.

sions. Mais la déclamation seule ne suffit point à produire l'effet rêvé; les ressources infinies de la composition musicale mettent au service du compositeur dramatique la plus riche palette. Le rythme, la tonalité, l'harmonie, les dessins d'accompagnement, les timbres de l'orchestre, la coupe des morceaux, quel champ fertile pour une imagination ardente! Tous ces moyens peuvent seconder l'effet de la déclamation, le fortifier, le commenter. Grétry comprend leur puissance et se garde de les négliger; à défaut d'une science profonde, il possède un instinct merveilleux de la scène et du drame; aussi toutes ses combinaisons artistiques sont destinées à servir de commentaire au texte, sans nuire à la marche de l'action, sans se faire valoir à ses dépens : « Une beauté inutile est une beauté » nuisible. La place que doit occuper chaque chose est le grand » procédé des arts, » dit Grétry dans son analyse de *Zémire et Azor*.

Le rythme entre pour une grande part dans le caractère d'un motif de chant; en réservant certaines mesures, certains mouvements à l'expression habituelle des mêmes sentiments, on les a peu à peu intimement liés avec ces sentiments; au moyen âge, le rythme ternaire était considéré comme le plus noble et consacré aux chants d'église, parce qu'il rappelait le nombre mystique de la Trinité; dans la musique moderne, la mesure à quatre temps prit la place de cet ancien rythme à trois temps et fut à son tour considérée comme la plus noble. Grétry tire un parti ingénieux de ces associations d'idées et d'une manière générale, adopte pour chaque caractère un rythme déterminé. Dans *Colinette à la cour*, les paysans des chœurs, les acteurs villageois chantent constamment à $^2/_4$ ou à $^6/_8$; le rôle de la comtesse a seul le privilège de la mesure à quatre temps; dans *Barbe-Bleue*, une opposition semblable existe entre les morceaux chantés par les nobles et les paysans; il en est de même dans *le Comte d'Albert*, dont *la suite*, qui se passe au village, est entièrement rythmée à $^2/_4$ et à $^6/_8$; au contraire, dans *Andromaque*, dans *les Mariages samnites*, sujets entièrement sérieux, empruntés à l'antiquité, la mesure à quatre temps règne à peu près exclusivement.

La combinaison de plusieurs rythmes et leur superposition sont très rares dans l'œuvre de Grétry ; la prédominance voulue de certaines mesures dans un même opéra engendre parfois la monotonie ; nous n'en voulons pour preuve que *le Rival confident*. De même, on peut reprocher de temps en temps à ses motifs la répétition fréquente de ce dessin rythmique



commandé quelquefois par la construction des vers, mais dont l'allure devient souvent fatigante ou vulgaire.

Grétry et d'autres musiciens avant lui ont attribué des caractères différents aux diverses gammes renfermées dans les deux modes, majeur et mineur, de la musique moderne. Depuis qu'on s'est privé des nombreux modes de la tonalité ancienne, on semble s'être efforcé de suppléer au peu de variété du majeur et du mineur, en distinguant des nuances plus ou moins réelles entre les gammes qui en dérivent. D'après Grétry, « la gamme d'*ut majeur* est noble et franche, celle d'*ut* » *mineur* est pathétique ; la gamme de *ré majeur* est brillante, » celle de *ré mineur* est mélancolique ; la gamme de *mi bémol* » *majeur* est noble et pathétique...» celle de *sol* est guerrière, celle de *la* brillante, celle de *si majeur* « brillante et folâtre » ; en mineur, le ton de *sol* est pathétique, celui de *la* naïf, celui de *si* ingénu [1], etc. Ces qualificatifs ne s'accordent pas toujours avec ceux que d'autres écrivains ont attribués aux mêmes gammes, et Riehl a fait voir combien sur ce point les avis sont différents selon les temps et les goûts [2]. Pour nous, les gammes par elles-mêmes n'ont point d'expression sentimentale et n'en prennent que par le résultat d'une habitude et d'une association d'idées. Si l'on cherche l'application que

[1] Grétry, *Essais*, t. II, p. 357.

[2] Riehl, *Des variations de l'oreille musicale*, dans la *Revue germanique* du 31 mars 1859.

Grétry fait de sa théorie dans ses œuvres, on verra qu'il ne s'en tient pas à la lettre. La gamme de mi bémol majeur, qu'il déclare noble et pathétique, exprime des situations bien différentes : le désespoir d'Éliane dans *les Mariages samnites*, le dialogue comique de la jeune fille et de son oncle dans la *Fausse magie*, l'amour villageois dans l'*Épreuve*, les projets de vol des *Deux Avares ;* il nous serait facile de poursuivre ces citations. L'opposition des modes et non des gammes, l'emploi raisonné du majeur et du mineur peuvent seuls produire des effets sensiblement différents. Grétry, suivant l'usage général, réserve le mode mineur aux situations pathétiques, aux passions violentes, aux sentiments pénibles. Du reste, dans le choix de ses tonalités, il parcourt un espace restreint, qui lui était imposé dans une certaine mesure par les usages du temps, par les talents bornés de la plupart de ses interprètes et surtout des membres de l'orchestre. Il se borne aux gammes les moins chargées de dièses ou de bémols, changeant de ton quand l'action dramatique lui paraît exiger cet artifice, mais retombant volontiers dans les mêmes gammes, sans beaucoup chercher la variété des modulations.

Comme le choix des rythmes et des modes, la disposition des parties harmoniques se conforme chez Grétry aux exigences de la scène ; mais ici comme dans l'uniformité des tons, on remarque son peu de souci pour l'élégance des combinaisons polyphoniques et son peu d'habileté dans le maniement des masses. Combien de chœurs écrits sur sept ou huit portées, qui se réduisent à un trio, combien de quintettes réduits à deux ou trois voix, combien de vides entre ces mélodies si heureuses et ces basses souvent originales ! On disait en plaisantant qu'entre les deux parties extrêmes des ensembles de Grétry l'on pourrait faire passer un carrosse à quatre chevaux ; le mot était vif peut-être, mais il était justifié. Dans *Colinette à la cour*, l'artiste intitule une scène *double chœur :* le morceau est très agréable et les deux thèmes mis en opposition sont bien caractérisés, mais ce titre de double chœur s'applique ordinairement à des morceaux d'une riche har-

monie, et le fragment de *Colinette à la cour* met en présence deux groupes de voix disposés l'un à l'unisson et l'autre à deux parties.

Cependant nous avons cité dans le courant de cet ouvrage quelques morceaux d'ensemble où plusieurs personnages expriment à la fois leurs sentiments particuliers : les scènes de *l'Amant jaloux,* des *Événements imprévus,* sans offrir une plus grande somme de mérites techniques, sont des chefs-d'œuvre de musique de théâtre, parce que les acteurs y agissent sans cesse, et que leur chant, leur dialogue ou leurs ensembles s'identifient absolument avec les exigences de la scène, sans jamais arrêter ni retarder l'action. Les motifs en sont spirituels, la déclamation précise, l'allure générale pleine de vie. Voilà des qualités qui font oublier beaucoup de fautes. Malgré l'imperfection de son éducation scientifique, Grétry usait à l'occasion de quelques recherches dans la disposition des parties, lorsqu'il les croyait d'un effet dramatique ou pittoresque; ainsi, dans *Aucassin et Nicolette* (finale du premier acte), dans *Barbe-Bleue* (quatuor), il a soin de faire chanter en mouvement contraire les personnages dont les paroles sont contradictoires. Dans *Anacréon*, il diversifie de la même manière les groupes de soldats qui vont et viennent en cherchant Olphide. Ces intentions descriptives sont très fréquentes et très curieuses dans presque toutes ses partitions ; quelques-unes sont heureuses, d'autres quintessenciées ou puériles; dans *le Huron* (air de Mlle de St-Yves), sous les mots « Il part toujours quelque étincelle d'un feu qui vient de s'allumer », cinq petits groupes rapides exécutés par le second violon représentent l'étincelle (page 82 de la partition); dans *les Mariages samnites* (duo d'Eumène et Agathès), après qu'un acteur vantant les beautés de sa belle a dit : « Quel coup d'œil! » une gamme descendant rapidement imite la vivacité du regard (p. 31 de la partition); ailleurs, dans *la Caravane*, un trait plus prolongé commente le vers « Le sang dans ses veines bouillonne ». L'imitation des bruits réels n'est pas moins fréquente : ici c'est le chant des oiseaux (*Céphale et*

Procris, la Rosière de Salency, Colinette à la cour), là c'est le galop du cheval (*Aucassin et Nicolette, Barbe-Bleue*); dans *les Deux Avares,* Grétry imite le bruit de la poulie qui tourne et de la corde qui descend Jérôme dans le puits; dans *Barbe-Bleue,* il fait tourner la clef dans la serrure. Tous ces procédés sont ingénieux, trop ingénieux même; sous prétexte que « l'esprit flatte infiniment la nation française [1] », Grétry arrive à le poursuivre trop loin et à jouer sur le mot.

Il condamne lui-même quelques-uns de ces effets descriptifs, « la pluie, les vents, la grêle, le chant des oiseaux, les trem- » blements de terre, etc. Quoiqu'il y ait du mérite à bien rendre » ces différents effets, le plus souvent ils me font une sorte de » pitié [2]. » C'est très bien dit, mais ce sentiment dédaigneux n'a pas empêché le maître de décrire des orages dans *le Tableau parlant, l'Ami de la maison, la Rosière de Salency, Panurge,* et des batailles dans *le Huron*, *les Mariages samnites* et *la Caravane.* Ces descriptions ne sont pas blâmables quand elles se lient étroitement au drame, et certainement la tempête de *Panurge,* pendant laquelle le personnage principal est jeté dans l'île des Lanternes, est un morceau très intéressant et très utile dans cet opéra.

La tragédie lyrique et le grand opéra exigent du musicien de grands effets et des accents puissants; les détails spirituels et la finesse de l'intention sont au contraire ce qu'un compositeur d'opéra-comique doit chercher le plus volontiers. Grétry ne manquait pas d'un certain souffle tragique, mais ce souffle était de courte durée : mal soutenu par une disposition médiocre pour les combinaisons harmoniques, le maître avait à peine pris son vol qu'il sentait la fatigue; après quelques essais très honorables et même remarquables en plus d'une page, il revint avec raison au genre tempéré vers lequel son génie tendait tout naturellement. Grétry avait au plus haut point le sens comique, et il savait exciter le sourire approba-

[1] Grétry, *Essais,* t. II, chapitre I.
[2] *Ibidem,* t. I, p. 35.

teur des connaisseurs comme le franc rire du parterre; on a essayé de classer les procédés avec lesquels un musicien peut produire l'effet comique [1]; Grétry le tirait tout d'abord de la déclamation, puis de la contexture mélodique et de l'accompagnement. Nous avons parlé du rôle d'Ali dans *Zémire et Azor*; le rôle de Sosie dans *Amphitryon* offre quelques bons passages du même genre; dans *Panurge*, il y aurait aussi plus d'une page à citer, comme ce chœur des Lanternois, où la répétition obstinée d'un même dessin vocal, en montrant l'apathie de ce peuple indolent, finit par provoquer le rire et presque l'impatience; dans *l'Amant jaloux*, Florival ne sachant comment conter son fait à Lopez se lance dans des vocalises dont il semble ne plus savoir sortir.

L'instrumentation de Grétry, quoique souvent maigre comme son harmonie, est cependant intéressante à étudier; musicien exclusivement dramatique, il ne dispose pas son orchestre en vue d'un effet symphonique, mais il s'en sert pour accentuer l'expression de la déclamation; le choix des timbres est donc très souvent raisonné avec finesse. De même qu'il attribue théoriquement à chaque gamme une expression particulière, de même il croit que chaque instrument possède un caractère sentimental: le basson est lugubre; la clarinette, moins pathétique, convient cependant aussi à la douleur; la flûte est tendre et amoureuse; le hautbois, champêtre et gai [2]; les timbales et les trompettes ne doivent être employées que dans les sujets héroïques [3].

Ses partitions se conforment assez généralement à cette théorie; le quatuor d'instruments à cordes est la base naturelle de son orchestration, mais la gêne qu'il éprouve à serrer son harmonie lui fait le plus souvent réduire ce quatuor au trio, en renvoyant l'alto avec le violoncelle; il ne lui donne

[1] Kefersten, *Versuch über das Komische in der Musik;* dans la *Cäcilia,* t. XV, année 1833.

[2] Grétry, *Essais,* t. I, p. 237.

[3] *Ibidem,* t. I, pp. 340, 341.

que rarement un rôle indépendant et semble alors l'assimiler aux instruments qu'il appelle lugubres ou douloureux : dans *Colinette à la cour,* lorsque la jeune fille pleure, Grétry recommande qu'on entende les violes et leur donne un court solo; il les emploie dans l'air des *Mariages samnites* « O sort, par » tes noires fureurs », dans celui de *la Fausse magie* « Si je » croyais aux présages, etc. ». Le basson, ordinairement confondu avec la partie de basse, s'en détache dans les situations pathétiques, et Grétry le partage même et l'écrit à deux parties dans la scène de la prison du *Comte d'Albert,* dans l'air de *Raoul Barbe-Bleue :* « Venez régner en souveraine ». Il paraît avec les trombones dans une scène d'*Anacréon.* Les trombones qui, avant la Révolution, ne faisaient point partie de l'orchestre de l'Opéra-Comique, ne sont employés par Grétry que dans quelques morceaux de ses grands opéras, par exemple dans le chœur final d'*Andromaque* et la scène du tombeau d'Hector, du même ouvrage. Grétry introduit très rarement les trompettes et les clarinettes dans ses opéras-comiques, mais les usages de l'Académie de musique et la nécessité de renforcer l'instrumentation dans ce théâtre plus vaste l'obligent à employer dans tous ses grands ouvrages, trompettes, clarinettes et timbales : on les trouve dans *Andromaque, Émilie, Colinette, Panurge, l'Embarras des richesses,* etc. Pour ses comédies du Théâtre-Italien, il se contente des instruments à cordes, des hautbois, des cors et de la flûte; *l'Épreuve villageoise* est souvent réduite au trio : deux violons et basse comprenant le violoncelle et l'alto réunis avec la contre-basse; il est très rare de voir une indication spéciale de ce dernier instrument dans ses opéras-comiques. L'air de Richard « Si l'univers entier m'oublie » est accompagné par les cordes, timbales, cors et trompettes, tous en sourdine. Les pizzicati de violons semblent ajouter à la coquetterie d'Isaure, dans *Barbe-Bleue; le Tableau parlant* nous offre de curieuses réponses d'alto et de basson sous les mots « Où me cacher », dans la scène XII : Grétry se contredit en employant dans un sens comique ces deux instruments, qu'il regarde ailleurs comme pathétiques.

Le timbre d'un instrument ne constitue pas par lui-même un caractère sentimental et tout dépend de l'usage qu'en fait le compositeur ; si dans plusieurs partitions il réserve la clarinette, ou le basson, ou l'alto, pour accompagner des scènes dramatiques ou mélancoliques, le souvenir fera attribuer à l'instrument le sentiment auquel on l'a vu s'associer. C'est ainsi que Grétry procède souvent et c'est ce qu'il conseille aux compositeurs de théâtre. Parmi les instruments accessoires ou inusités qu'il introduit à intervalles éloignés dans ses ouvrages, nous remarquons la mandoline (*l'Amant jaloux*, *les Deux Avares*), la guitare (*le Rival confident*), la harpe (*la Caravane*, *l'Amitié à l'épreuve*, *Anacréon*). La marche des Bohémiens dans *la Fausse magie* comprend « cimbales, triangles et autres instruments singuliers » ; le tambourin et la flûte de tambourin paraissent dans les airs de danse des grands-opéras ; l'orgue accompagne l'hymne à la Raison dans *la Rosière républicaine* ; c'est la première fois qu'on l'entend à l'Opéra, et il faut convenir que cet instrument essentiellement consacré à la religion pouvait être employé plus à propos que dans une telle pièce.

Imiter l'accent de la parole, exprimer les situations, caractériser les personnages, telles sont les préoccupations constantes de Grétry ; la déclamation, le rythme, les dessins mélodiques, l'orchestration, il étudie tout cela au point de vue de la scène ; pour mieux identifier sa musique avec les pièces auxquelles elle s'adapte, il s'efforce de lui donner le cachet du temps ou du lieu dans lequel l'action se passe. *La Caravane* ne ressemble guère à ce que nous connaissons de l'Orient ; la couleur locale d'*Élisca*, qui paraissait très ingénieuse, était bien entendu toute de convention ; Grétry avait plus de facilités pour imprimer un coloris authentique à la partition de *Guillaume Tell* : au moment de la composer, il se fit chanter des airs alpestres par les officiers d'un régiment suisse et s'efforça d'en saisir le caractère sans les copier ; il introduisit dans l'ouverture le Ranz des vaches publié par Rousseau et eut soin d'y rappeler les sons des cornets dont les bergers se servent en

conduisant leurs troupeaux. Il avait plus de prétentions et de recherches en ce qui concerne la couleur historique et se flattait de varier sa musique selon l'époque que représentait le drame; si la fameuse romance de *Richard* contient dans son premier couplet des fautes de prosodie, si elle accentue les syllabes muettes au lieu des syllabes sonores, c'est que Grétry a voulu qu'elle parût vieille et qu'il a imité à dessein l'insouciance des anciens chants pour la déclamation; il produisit l'effet qu'il avait désiré et plusieurs personnes lui demandèrent s'il avait trouvé l'air dans le fabliau. Dans le même opéra, il croit marquer la différence d'éducation des personnages en donnant aux villageois des motifs moins modernes que ceux des nobles; l'air de Blondel « O Richard, ô mon roi » est entièrement dans le style moderne « parce que, dit Grétry, il » est aisé de croire que le poète Blondel anticipait sur son » siècle par le goût et les connaissances [1] ». Quand de telles recherches nuisent à l'inspiration, on doit les blâmer ou en rire : ce n'est pas le cas pour *Richard Cœur de Lion,* et si quelques-unes des intentions du maître se perdent à l'audition, il reste assez de beautés pour exciter l'admiration.

On trouve dans le même ouvrage l'emploi d'un procédé puissant que certains maîtres anciens ont appliqué de temps en temps et qui sous le nom d'*idée-mère* ou de *Leit-motiv* est devenu l'une des bases du système de R. Wagner. Grétry, dans *Richard Cœur de Lion* et dans *la Fausse magie,* a tiré un excellent parti de la répétition d'un thème caractéristique, qui annonce, décrit ou rappelle une situation du drame; le thème de la romance de *Richard* est entendu neuf fois dans le courant de cet opéra; le chant du coq, qui commente le rêve de Dalin dans *la Fausse magie,* revient d'une manière très comique dans la scène du devin et dans le vaudeville final du même ouvrage; on trouve dans quelques autres partitions de Grétry des exemples moins saillants de l'emploi de ce même procédé, qu'un de ses contemporains recommandait dans un ouvrage d'esthé-

[1] Grétry, *Essais,* t. I, p. 371.

tique. Lacépède, dans sa *Poétique de la musique*, engage les compositeurs à rappeler les thèmes des morceaux touchants déjà entendus, en les plaçant soit dans le chant, soit dans l'accompagnement; il représente ce procédé comme un moyen certain de lier entre elles les scènes d'un opéra, ou bien comme une ressource utile pour faire présager des événements futurs, si l'on place dans les premiers morceaux des fragments d'un thème qui se développera plus tard [1].

Ainsi Grétry nous apparaît sans cesse, dans ses partitions et dans ses écrits, comme le musicien de théâtre par excellence, comprenant à merveille toutes les exigences de la scène et déployant les qualités les plus précieuses d'inspiration, d'esprit, d'originalité. Il brille au premier rang parmi les compositeurs dramatiques qui se sont consacrés au genre tempéré et à la comédie; plus spirituel que beaucoup de ses contemporains et de ses successeurs, il ne leur cède pas pour le charme et l'émotion douce et pénétrante; nul ne connaît comme lui le secret d'une déclamation toujours vraie, naturelle et chantante. Enfin, ses qualités sont si saillantes, si exceptionnelles, qu'elles relèguent dans l'ombre des défauts très sérieux qui, chez d'autres musiciens, auraient vivement choqué : ce sont le vide de l'harmonie, l'incorrection de l'écriture musicale : on s'étonne de le voir sacrifier de temps en temps au goût de son public ou de ses chanteurs en leur offrant des formules ou des vocalises inévitablement destinées à passer de mode. On s'étonne aussi de le voir se contenter d'un petit nombre de plans pour ses airs, et couler si souvent sa pensée dans le même moule sans chercher beaucoup la nouveauté de l'effet dans l'élargissement de la forme. Mais à nos yeux son plus grand tort est d'avoir médit de la science qu'il n'avait pas, d'avoir encouragé les artistes et le public français à séparer l'harmonie de la mélodie pour exalter l'une aux dépens de l'autre; très vaniteux de sa nature, Grétry eût difficilement avoué qu'il ne possédait pas à fond la technique de son art; il écrivait : « Je

[1] LACÉPÈDE, *La poétique de la musique*, t. I, pp. 125-131. Paris, 1785.

» fais des fautes, mais je veux les faire »; il raillait les harmonistes, affectait de les dédaigner : « Disons hardiment, écrivait- » il, à celui qui n'a ni chant, ni invention : Je te condamne à » être savant [1] ». Ces paroles ont été relevées, et l'on a pu rappeler à propos de l'artiste qui les écrivit la fable *le Renard et les raisins* [2].

Grétry a poussé si loin le dédain de l'harmonie qu'il a fait composer par d'autres musiciens l'orchestre de ses derniers ouvrages [3]. Ne soyons pourtant pas injuste envers lui. Il a poussé la déclamation de la comédie musicale à un point de perfection qui n'a pas été surpassé; procédant de Pergolèse et de Monsigny, il a su conserver une originalité bien marquée; il a servi de modèle à Dalayrac, à Boieldieu, à Nicolo, et s'est placé à la tête de l'école française d'opéra-comique. S'il est de mode chez certains esprits intolérants de dénigrer cette école, elle n'en mérite pas moins l'attention de la critique et l'étude des musiciens ; de tous les compositeurs qui la forment, Grétry est celui qui la résume le plus complètement. Son génie, fait d'instinct et de raisonnement, profond et incomplet à la fois, a pu résister au temps et aux changements de la mode par des qualités qui excitent toujours l'admiration de tous les vrais amis de la musique. Si nous avions inspiré à ceux qui ne le connaissent pas le désir de l'étudier, nous serions satisfait du résultat de notre long travail.

[1] Grétry, *Essais*, t. III, p. 395.

[2] Reissmann, *Allgemeine Geschichte der Musik*, t. III, p. 37.

[3] D'après Fétis, Panseron père aurait orchestré les vingt derniers opéras de Grétry; ce chiffre est peut-être exagéré. Panseron ne fut pas le seul musicien auquel Grétry ait confié une tâche de ce genre. Monsigny nous apprend qu'il fut chargé d'instrumenter *Delphis et Mopsa*. (*Encyclopédie méthodique*, t. II, p. 231, article *Opéra*.) Depuis la mort du maître, plusieurs de ses ouvrages ont été retouchés en ce qui concerne l'harmonie et l'orchestration, par d'autres compositeurs, et *Richard Cœur de Lion* ne se joue plus qu'avec l'instrumentation d'Adolphe Adam; un tel travail exige une connaissance intime des œuvres de Grétry, une sûreté, une sobriété et une délicatesse de touche qu'Adam ne possédait peut-être pas toujours.

APPENDICE.

DATE DE LA NAISSANCE DE GRÉTRY.

I. *Acte de baptême de Grétry, publié par Jal dans son Dictionnaire critique :*

« Andreas-Ernestus-Modestus, filius legitimus Francisci » Gretry et Mariae-Joannae Defossez, baptisatus est in ecclesia » nostra parochiali B. V. Mariae ad fontes Leodii, anno Domini » 1741, mensis februarii, die undecima ; puer natus die octava » ejusdem mensis ; patrinus Andreas-Ernestus Falle, vexil- » lator in copiis S. C. Leodiensis, matrina Maria-Catharina » Bodeur. »

II. *Acte de baptême de Grétry, publié par M. de Sagher dans la Revue de Belgique du 15 août 1869 :*

« Registrum prolium legitimarum baptizatarum in ecclesia » parochiali Nostrae Dominae ad fontes Leodii.

» Undecima februarii 1741. — St-Nicolai ultra Mosam.

» Andreas-Ernestus-Modestus, filius Francisci Gretry et » Mariae-Joannae Defossez, conjugum ; suscipientibus d° An- » drea-Ernesto Falle, vexillario in copiis suae celsitudinis » Leodiensis, et domicella Maria-Catharina Bodeur. »

III. *Extrait des archives de la paroisse St-Roch de Paris.*

« Anno Domini millesimo septuagentesimo quadragesimo » primo, mensis februarii die undecima, baptisatus est in » ecclesia nostra parochiali B. M. Virginis ad fontes Leodii,

» Andreas-Ernestus-Modestus, filius legitimus Francisci Gretry
» et Mariae Joannae Defossez, conjugum; suscipientibus An-
» drea-Ernesto Falle, vexillario in copiis S. C. Leodiensis, et
» Maria-Catharina Bodeur. »

L'extrait déposé à St-Roch le 3 juillet 1771 avait été envoyé par la paroisse Notre-Dame aux Fonts au moment du mariage de Grétry. On en trouve une copie jointe aux pièces concernant la pension de Grétry, Archives nationales, 0^1677. Ces pièces ont été publiées par M. Campardon, dans son ouvrage intitulé : *Les comédiens de la troupe italienne.*

IV. *Acte de baptême de Grétry, publié par le Guide musical, 1880.*

« Paroisse Notre-Dame aux Fonts. Anno 1741, 11^a februarii,
» baptisatus fuit Andreas-Ernestus-Modestus, filius Francisci
» Gretry et Mariae-Joannae Defossez, con. Susc. D^no Andrea-
» Ernesto Falle, vexillario in copiis S. C. Leodi, et d^lla Maria-
» Catharina Bodeur. »

V. *Lettre de M. Albin Body, de Spa, publiée dans le Guide musical, 1880.*

« Je reviens de Liège où j'ai procédé aux recherches concer-
» nant la naissance de Grétry. J'ai exposé le cas à quelques-uns
» des hommes les plus compétents, notamment au conserva-
» teur des archives, à M. Henrotte, etc., et je suis en mesure
» de vous renseigner sur la difficulté que vous m'aviez sou-
» mise. Non pas que nous soyons plus avancés qu'avant sur la
» date exacte de la naissance du célèbre Liégeois, mais du
» moins je suis complètement édifié sur l'assertion de M. Jal.
» Jusqu'à preuve irrécusable du contraire, il faut considérer
» l'acte de baptême qu'il cite comme un faux, ou, pour être
» parlementaire, comme étant une pièce apocryphe. Cet extrait
» de l'acte de baptême n'est pas libellé dans la forme ordinaire,

» habituelle, traditionnelle des actes de baptême, employée
» dans toutes les paroisses et par les curés de l'ancien pays de
» Liège. Les termes de *patrinus* et de *matrina*, pour désigner
» le parrain et la marraine, ne sont jamais employés dans ces
» inscriptions sur les registres des cures. C'est-à-dire que les
» ecclésiastiques chargés d'ondoyer l'enfant n'usaient pas de
» cette forme avec le nominatif, mais mettaient après les mots :
» *baptisatus fuit N.* fils de N. (le père) et de N. (la mère), l'ablatif
» absolu : *suscipientibus,* mot à mot, le tenant sur les fonts,
» N. et N. (les noms du parrain et de la marraine à l'ablatif), sans
» se servir aucunement des désignations *patrinus* et *matrina.*
» Moi-même j'ai parcouru tous les actes de baptême de Spa sans
» rencontrer une seule fois ces expressions. Or, à Liège pas plus
» qu'ici, l'archiviste n'a vu une seule fois cette forme employée.
» J'ai moi-même vérifié sur le registre authentique et à l'hôtel
» de ville de Liège l'acte dont vous m'aviez remis copie et qui
» est ci-joint [voyez n° IV]. Il est absolument identique à celui
» qui figure sur le registre et se lit au long en complétant les
» abréviations : Undecima februarii baptisatus fuit Andreas-
» Ernestus-Modestus filius Francisci Gretry et Mariae-Joannae
» Defossez con(jugum), susc(ipientibus) Domino Andrea-Ernesto
» Falle vexillario in copiis S(uae) C(elsitudinis) Leodii, et Domi-
» cella Maria-Catharina Bodeur.

» Si l'enfant n'est pas né le onze, ce qui est presque certain,
» il n'a pu naître en tous cas que la veille, mais non trois jours
» auparavant, comme l'affirme M. Jal. En effet, il était d'habi-
» tude dans le peuple, à Liège, de faire baptiser l'enfant le
» jour même où il était né. On ne faisait exception à cette
» règle que pour les enfants des grandes familles, et encore
» rarement. Or, les parents de Grétry étaient d'une condition
» plus que modeste, quoiqu'ils aient eu pour parrain de leur
» enfant un porte-étendard (vexillarius). En outre on regardait
» comme devant porter bonheur au nouveau-né la particula-
» rité de le faire baptiser le jour même de sa naissance. Ce
» bonheur était assuré si la naissance avait lieu un dimanche.
» Or le 11 février 1741 était un samedi.

» Aucune des personnes que j'ai interrogées à Liège n'a pu » m'indiquer la source où M. Jal aurait pu puiser l'acte de » baptême qu'il a produit. Il ne dit pas lui-même où il se l'est » procuré. Ce qui me le rend encore suspect ce sont ses expres- » sions. « Tels sont les termes de l'acte inscrit au registre de » l'église Ste-Marie de Liège. » Jamais on n'a désigné cette » paroisse de cette façon. Un Liégeois connaissant quelque » peu son Liège ancien, sait bien qu'on appelait cette paroisse : » Notre-Dame aux Fonts. Bien que ce soit à peu près la même » chose, il y a là une nuance qui n'échappera pas à un homme » s'occupant de l'histoire de notre pays. Disons encore que » lorsque la date du baptême était autre que celle de la nais- » sance, MM. les curés avaient pour habitude d'en faire men- » tion, ce qui n'est pas le cas pour le baptistaire de Grétry. » J'ajouterai, pour terminer cette longue épître, que MM. les » archivistes de Liège attachent peu d'importance à cette diffé- » rence de deux ou trois jours, mais que l'un d'eux porte » plutôt son attention sur l'endroit où est né le grand compo- » siteur. Or, à l'en croire, l'on aurait fait erreur jusqu'ici et ce » n'est pas Outre-Meuse qu'il aurait ouvert pour la première » fois les yeux à la lumière. La contestation actuelle ne por- » tant pas sur ce point, je n'ai pas insisté moi-même pour en » savoir davantage. »

CATALOGUE CHRONOLOGIQUE DES OUVRAGES DE GRÉTRY.

Liège, 1756-1759. Motet emprunté à d'autres compositions religieuses.

1758. Six petites symphonies.

1759. Messe solennelle.

Rome, 1759-1767. Psaume CX, Confitebor tibi Domine, pour quatre voix et orchestre.

Magnificat à huit voix.

Quelques petites symphonies.

Air sur des paroles de Métastase.

Quelques scènes italiennes.

Quelques solos de flûte.

Antienne de concours pour l'Académie des philharmoniques.

Les Vendangeuses, intermèdes représentés sur le théâtre Aliberti.

Genève, 1767. . . Quelques morceaux pour l'opéra-comique *le Savetier philosophe,* dont le livret était de Mme Cramer, et qui ne fut pas terminé.

Isabelle et Gertrude, opéra-comique en un acte, paroles de Favart, représenté sur le théâtre de Genève.

Paris, 1768. . . . Deux quatuors pour clavecin, flûte, violon et basse.

Six sonates pour le clavecin.

Six quatuors pour deux violons, alto et basse.

Les Mariages samnites, opéra-comique, paroles de Légier; arrangé ensuite en grand-opéra; exécuté chez le prince de Conti et non représenté au théâtre.

Le Huron, opéra-comique en deux actes, paroles de Marmontel, représenté à la Comédie-Italienne, le 20 août 1768.

Lucile, opéra-comique en un acte, paroles de Marmontel, représenté à la Comédie-Italienne, le 5 janvier 1769.

1769. *Le Tableau parlant,* opéra-comique en un acte, paroles d'Anseaume, représenté à la Comédie-Italienne, le 20 septembre 1769.

Six morceaux de l'opéra *le Connaisseur,* paroles de Marmontel, non terminé et non représenté.

1770. *Silvain,* opéra-comique en un acte, paroles de Marmontel, représenté à la Comédie-Italienne, le 19 février 1770.

Air italien sur des paroles de Métastase. Composé à Montigny, chez Mme Trudaine.

Les Deux Avares, opéra-comique en deux actes, paroles de Fenouillot de Falbaire, représenté à la cour, à Fontainebleau, le 27 octobre 1770, et à Paris, à la Comédie-Italienne, le 6 décembre.

L'Amitié à l'épreuve, opéra-comique en trois actes, paroles de Favart, représenté à la cour, à Fontainebleau, le 26 octobre 1770, et à Paris, à la Comédie-Italienne, le 17 janvier 1771.

1771. *L'Ami de la maison*, opéra-comique en trois actes, paroles de Marmontel, représenté à la cour, à Fontainebleau, le 26 octobre 1771, et à Paris, à la Comédie-Italienne, le 14 mai 1772.

Zémire et Azor, opéra-comique en quatre actes, paroles de Marmontel, représenté à la cour, à Fontainebleau, le 9 novembre 1771, et à Paris, à la Comédie-Italienne, le 16 décembre.

1772-1773. *Le Magnifique*, opéra-comique en trois actes, paroles de Sedaine, représenté à la Comédie-Italienne, le 4 mars 1773, et quelques jours après à la cour, à Versailles.

1773-1774. *La Rosière de Salency*, pastorale en quatre actes, paroles de Masson de Pezay, représentée à la cour, à Fontainebleau, le 23 octobre 1773, et à Paris, à la Comédie-Italienne, le 28 février 1774. Réduite en trois actes, le 18 juin 1774.

1773-1775. *Céphale et Procris*, ballet héroïque en trois actes, paroles de Marmontel, représenté à la cour, à Versailles, le 30 décembre 1773, à Paris, à l'Académie royale de musique, le 2 mai 1775.

1775. *La Fausse magie*, opéra-comique en deux actes, paroles de Marmontel, représenté à la Comédie-Italienne, le 1er mars 1775.

1776. Remaniement de *l'Amitié à l'épreuve*, représentée en un acte à la Comédie-Italienne, en janvier 1776.

Les Mariages samnites, drame en trois actes, paroles de Du Rozoy, musique tirée en partie de la partition composée en 1768, représenté à la Comédie-Italienne, le 12 juin 1776.

1776-1778. Deux actes des *Statues*, opéra en quatre actes, paroles de Marmontel, non terminé et non représenté.

Quelques morceaux de *Pygmalion*, paroles de Du Rozoy, non terminé.

1777. Divertissement sur des paroles de Laujon, pour la comédie de La Chaussée, *Amour pour Amour*, représentée à la cour, à Versailles, le 10 mars 1777.

Matroco, drame burlesque en quatre actes, paroles de Laujon, représenté à la cour, à Versailles, le 21 novembre 1777, à Paris, à la Comédie-Italienne, le 23 février 1778.

Midas, opéra-comique en trois actes, paroles de d'Hèle, composé en 1777, représenté sous le titre du *Jugement de Midas*, à la Comédie-Italienne, le 27 juin 1778, à la cour, à Versailles, le 3 juillet.

1778. Fragments d'*Iphigénie en Tauride*, tragédie lyrique, paroles de Guillard, non terminée.

Andromaque, tragédie lyrique en trois actes, paroles de Pitra, d'après Racine, répétée à l'Académie royale de musique en mai 1778 et représentée sur le même théâtre deux ans après, le 6 juin 1780.

Les Trois Ages de l'Opéra, prologue, paroles de De Vismes de St-Alphonse, représenté à l'Académie royale de musique, le 27 avril 1778.

1778. *L'Amant jaloux*, opéra comique en trois actes, paroles de d'Hèle, représenté à la cour, à Versailles, le 20 novembre 1778, et à Paris, à la Comédie-Italienne, le 23 décembre.

1779. *Les Événements imprévus*, opéra-comique en trois actes, paroles de d'Hèle, représenté à la cour, à Versailles, le 11 novembre 1779, et à Paris, à la Comédie-Italienne, le 13.

Aucassin et Nicolette, opéra en quatre actes, paroles de Sedaine, représenté à la cour, à Versailles, le 30 décembre 1779, et à Paris, à la Comédie-Italienne, le 3 janvier 1780.

Romance pour l'*Histoire du chevalier du Soleil*, roman de chevalerie publié à Paris en 1779, 2 vol. in-12. Cette romance se trouve aussi dans le *Mercure de France* du 11 décembre 1779.

1780. Remaniement des *Événements imprévus*, pour la reprise à la Comédie-Italienne, le 12 octobre 1780.

1780-1781. *Émilie*, opéra en un acte, paroles de Guillard, intercalé dans le ballet de *la Fête de Mirza* et représenté à l'Académie royale de musique, le 22 février 1781.

1781. Remaniement d'*Andromaque*, pour la reprise à l'Académie royale de musique, le 15 mai 1781.

Remaniement d'*Aucassin et Nicolette*, pour la reprise à la Comédie-Italienne, le 7 janvier 1782.

Colinette à la cour, opéra en trois actes, paroles de Lourdet de Santerre, représenté à l'Académie royale de musique, le 1er janvier 1782.

1781-1782. *Électre*, tragédie lyrique, paroles de Thilorier, partition terminée, reçue à l'Opéra, non représentée. Elle porta aussi le titre d'*Oreste*.

1782. Remaniement des *Mariages samnites*, pour la reprise à la Comédie-Italienne, le 22 mai 1782.

L'Embarras des richesses, opéra en trois actes, paroles de Lourdet de Santerre, représenté à l'Académie royale de musique, le 26 novembre 1782.

Les Colonnes d'Alcide, opéra en un acte, paroles de Pitra, destiné à célébrer la prise de Gibraltar, non terminé.

1783. *Thalie au nouveau théâtre*, prologue en un acte, paroles de Sedaine, musique formée de vaudevilles et de quelques morceaux nouveaux de Grétry, représenté à la Comédie-Italienne, le 28 avril 1783, pour l'inauguration de la nouvelle salle.

La Caravane du Caire, opéra en trois actes, paroles de Morel, représenté à la cour, à Fontainebleau, le 30 octobre 1783, et à Paris, à l'Académie royale de musique, le 15 janvier 1784.

1784. *Théodore et Paulin*, opéra comique en trois actes, paroles de Desforges, représenté à la Comédie-Italienne, le 18 mars 1784.

L'Épreuve villageoise, opéra-comique en deux actes, tiré de *Théodore et Paulin*, représenté à la Comédie-Italienne, le 24 juin 1784.

1784. *Richard Cœur de Lion*, opéra-comique en trois actes, paroles de Sedaine, représenté à la Comédie-Italienne, le 21 octobre 1784.

1784-1785. *Panurge dans l'île des Lanternes*, comédie-opéra en trois actes, paroles de Morel, représentée à l'Académie royale de musique, le 25 janvier 1785.

1785. Airs de ballet ajoutés à la partition de *Colinette à la cour*, pour la reprise à l'Académie royale de musique, le 15 juillet 1785.

Un acte d'*Œdipe a Colone*, tragédie lyrique, paroles de Guillard, non terminée.

Remaniements de *Richard Cœur de Lion*, représenté en quatre actes, à la Comédie-Italienne, le 22 décembre 1785, puis en trois actes, le 29 décembre.

1786. *Amphitryon*, opéra en trois actes, paroles de Sedaine, d'après Molière, représenté à la cour, le 15 mars 1786.

Retouches et accompagnements ajoutés à la partition du *Mariage d'Antonio*, opéra-comique de Mlle Lucile Grétry, représenté à la Comédie-Italienne, le 29 juillet 1786.

Remaniement de *l'Amitié à l'épreuve*, pour la reprise en trois actes, à la Comédie-Italienne, le 30 octobre 1786.

Les Méprises par ressemblance, opéra-comique en trois actes, paroles de Patrat, représenté à la cour, à Fontainebleau, le 7 novembre 1786, et à Paris, à la Comédie-Italienne, le 16 novembre.

Le Comte d'Albert, drame en deux actes, et la suite, opéra-comique en un acte, paroles de Sedaine, représenté à la cour, à Fontainebleau, le 13 novembre 1786, et à Paris, à la Comédie-Italienne, le 8 février 1787.

1787. *Le Prisonnier anglais*, opéra-comique en trois actes, paroles de Desfontaines, représenté à la Comédie-Italienne, le 26 décembre 1787.

1788. *Le Rival confident*, opéra-comique en deux actes, paroles de Forgeot, représenté à la Comédie-Italienne, le 26 juin 1788.

Remaniement d'*Amphitryon*, pour la représentation à l'Académie royale de musique, le 15 juillet 1788.

1789. *Raoul Barbe-Bleue*, drame en trois actes, paroles de Sedaine, représenté à la Comédie-Italienne, le 2 mars 1789.

Aspasie, opéra en trois actes, paroles de Morel, représenté à l'Académie royale de musique, le 17 mars 1789.

Pierre le Grand, opéra en trois actes, paroles de Bouilly, représenté à la Comédie-Italienne, le 13 janvier 1790.

1790-1791. *Guillaume Tell*, opéra en trois actes, paroles de Sedaine, représenté à la Comédie-Italienne, le 9 avril 1791.

1791. Stances du lys de l'opéra *la Jeunesse de Henri IV*, paroles de Bouilly. Grétry n'en composa que ce seul morceau, qu'il offrit à la reine.

1791-1792. Romance du Saule pour la tragédie *Othello*, de Ducis.

Cécile et Ermancé ou les Deux couvents, comédie en trois actes, paroles de Desprez, représentée à la Comédie-Italienne, le 16 janvier 1792.

1792. *Basile ou à trompeur trompeur et demi*, opéra en un acte, paroles de Sedaine, représenté à la Comédie-Italienne en octobre 1792.

1793. Remaniement du *Prisonnier anglais*, repris sous le titre de *Clarice et Belton*, au théâtre de l'Opéra-Comique national, le 23 mars 1789.

La Fête de la Raison ou la Rosière républicaine, opéra en un acte, paroles de Silvain Maréchal, annoncé à l'Opéra en décembre 1793, représenté le 2 septembre 1794 (16 fructidor an II).

1794. Quelques morceaux de l'opéra en trois actes *le Congrès des rois,* représenté à l'Opéra-Comique, le 26 février 1794 (8 ventôse an II), et dont la musique avait été écrite par plusieurs compositeurs.

Joseph Barra, fait historique en un acte, paroles de Levrier, représenté à l'Opéra-Comique, le 5 juin 1794 (17 prairial an II).

Denys le tyran maître d'école à Syracuse, opéra en un acte, paroles de Silvain Maréchal, représenté à l'Opéra, le 23 août 1794 (6 fructidor an II).

Callias ou Amour et patrie, comédie héroïque en un acte, paroles d'Hoffmann, représentée à l'Opéra-Comique, le 19 septembre 1794 (troisième sans-culottide an II).

Hymne pour la plantation de l'arbre de la liberté, paroles de Mahérault.

Diogène et Alexandre, opéra en un acte, paroles de Silvain Maréchal, non représenté.

1796-1797. *Lisbeth*, opéra-comique en trois actes, paroles de Favières, représenté à l'Opéra-Comique, le 10 janvier 1797 (21 nivôse an V).

Anacréon chez Polycrate, opéra en trois actes, paroles de Guy, représenté à l'Opéra, le 17 janvier 1797 (28 nivôse an V).

1797. *Le Barbier du village ou le Revenant*, opéra-comique en un acte, paroles de Grétry neveu, représenté au théâtre Feydeau, le 6 mai 1797 (17 floréal an V).

1798. *Élisca ou l'amour maternel*, opéra en trois actes, paroles de Favières, représenté à l'Opéra-Comique, le 1er janvier 1799 (11 nivôse an VII).

1801. *Le Casque et les Colombes*, opéra-ballet en un acte, paroles de Guillard, représenté à l'Opéra, le 7 novembre 1801 (16 brumaire an X).

1802-1803. *Delphis et Mopsa*, comédie lyrique en deux actes, paroles de Guy, représentée à l'Opéra, le 15 février 1803 (26 pluviôse an XI).

1812. Quelques morceaux ajoutés à l'opéra d'*Élisca*, pour la reprise à l'Opéra-Comique, le 5 mai 1812.

Sans date certaine : *Momus sur la terre*, prologue joué au château de la Roche Guyon.
Les Filles pourvues, compliment de clôture à la Comédie-Italienne.
La Jeune Thalie, prologue à la Comédie-Italienne.
Alcindor et Zaïde, opéra inédit cité par Fétis.
Zimeo, idem.
Les Maures d'Espagne, idem.
Zelmar ou l'asile, idem, paroles de Grétry neveu.
Séraphine ou absente et présente, opéra inédit cité par Grétry neveu.
De profundis, inachevé et perdu.

BIBLIOGRAPHIE.

I. — Biographie.

GRÉTRY (André-Ernest-Modeste). *Mémoires ou Essais sur la musique*, in-8°. Paris, 1789.

Cet ouvrage fut réimprimé en l'an V aux frais du Gouvernement français, avec l'adjonction de deux nouveaux volumes.

GRÉTRY (André-Ernest-Modeste). *Mémoires ou Essais sur la musique*, 3 vol. in-8°. Paris, imprimerie de la République, an V.

D'après Quérard (la *France littéraire*) il y a des exemplaires de cette édition qui portent pour titre : *Du caractère des passions et de la manière de les exprimer en musique.* Il y a des exemplaires sur vélin. Cet ouvrage a été réimprimé à Bruxelles, 1829, 3 vol. in-12, avec une introduction et des notes sans intérêt ajoutées par Mees.

GRÉTRY (André-Ernest-Modeste). *La Vérité ou ce que nous fûmes, ce que nous sommes, ce que nous devrions être*, 3 vol. in-8°. Paris, Pougens, an X.

BAILLOT. *Notice sur Grétry*, in-8°. Paris, 1814.— Cette brochure, indiquée par Fétis, ne se trouve à Paris ni à la Bibliothèque nationale, ni à celles du Conservatoire de musique et de l'Opéra; M. Sauzay, gendre de Baillot, ne la possède pas. A-t elle été réellement publiée? Nous l'ignorons.

GRÉTRY NEVEU. *Grétry en famille*, anecdotes littéraires et musicales relatives à c célèbre compositeur, in-8°. Paris, Chaumerot, 1814. La plus grande partie de cet ouvrage est extraite des *Essais* de Grétry.

LE BRETON (Joachim). *Notice historique sur la vie et les ouvrages de A.-E.-M. Grétry*, lue à la séance publique de la classe des beaux-arts de l'Institut de France, le 1er octobre 1814, in-4°. Paris, Didot, 1814.

GERLACHE (DE). *Essai sur Grétry*, lu à la séance publique de la Société d'émulation de Liège, le 25 avril 1821. in-8°. S. l. n. d.

VAN HULST. *Grétry*, in-8°. Liege, Oudart, 1842.

SAGHER (L. DE). *Grétry;* dans la *Revue de Belgique* du 15 août 1869, tome II de la collection; et en brochure in-18. Bruxelles, 1869.

REGNARD (E.). *Grétry*, à propos de la notice que lui consacre Fétis dans sa biographie. in-8°. Bruxelles, 1869.

Des notices sur Grétry ont été insérées dans tous les grands recueils biographiques publiés depuis le commencement de ce siècle en France et à l'étranger; nous citerons la notice par La Fage dans la *Biographie Michaud;* celle par Jal dans son *Dictionnaire critique;* par Mme de Bawr dans le *Plutarque français;* par Fétis dans la *Biographie des musiciens*, etc. On trouve une notice sur Grétry par Amar dans le *Moniteur universel* du 30 septembre 1813; par M. Ed. Fétis dans les *Musiciens belges*, t. II, pp. 99-164; par A. Houssaye dans la *Revue de Paris* et dans la *Galerie du XVIIIe siècle*, t. IV; par Nicolo (J. dans la *France musicale*, 4e année, 1841, no 28; deux articles de M. Lavoix sur l'enfance de Grétry dans l'*Art musical*, 8e année, 1868, nos 24 et 25. — L'ouvrage de Junker, *Zwanzig Componisten*, in-8o, Berne, 1776, contient quelques pages sur Grétry et le goût français.

Piot (Charles). *Quelques lettres de la correspondance de Grétry avec Vitzthumb;* dans les *Bulletins de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, 1875, no 10, 44e année, 2e série, t. XL.

Société académique des enfants d'Apollon. Hommage rendu à M. Grétry, séance du 5 février 1809, in-4o. Paris, impr. Plassan, 1809.

Livry (le comte H. de). *Recueil de lettres écrites à Grétry ou à son sujet*, in-8o. Paris, Ogier, s. d.

Livry (le comte H. de). *Recueil de mes réponses aux journalistes et de mes rebuts des journaux*, huit plaquettes de 4, 8 ou 12 pages, réunies, datées de 1807. Paris, Ogier.

Ces deux volumes sont relatifs à l'érection de la statue de Grétry à Paris.

Flamand-Grétry. *L'Ermitage de J.-J. Rousseau et de Grétry*, poème en huit chants, avec figures et notes historiques, in-8o. A l'Ermitage et à Paris, 1820.

Flamand-Grétry. *Itinéraire historique, biographique et topographique de la vallée d'Enghien-Montmorency*, précédé des mémoires de l'auteur et de l'histoire complète du procès relatif au cœur de Grétry, in-8o, t. I. Paris, Arthus-Bertrand, 1826.

Deux autres volumes ont été publiés en 1840 et en 1855. Ils ne contiennent plus rien qui soit relatif à Grétry.

II. — Poèmes, discours, pièces de théâtre.

Fabre d'Églantine. *Le Triomphe de Grétry*, poème prononcé au théâtre de Liège, le 23 septembre 1780, in-8o. Liège, Bassompierre, 1780.

Saint-Peravi (le chevalier de). *Le retour de Grétry dans sa patrie*, vers à la noble cité de Liège, in-8o. Liège, Bollen, 1783.

Grétry-neveu. *Mes moments de loisir a l'Ermitage d'Emile ou quelques essais poétiques dédiés au célèbre Grétry*, in-18. Paris, 1811.

HENKART. *Hymne pour l'inauguration de la place Grétry*, dans la ville de Liège, sa patrie, le 3 juin 1811; suivi d'une pièce de vers de Rouveroy sur le quatuor de *Lucile* et de couplets par Bassenge aîné sur le vaudeville de *la Fausse magie*, in-8°. Liège, Latour.

FRÉMOLLE. *Hommage aux mânes de Grétry*. Bruxelles, 1828.

Recueil des discours prononcés à Liège, en 1828, à l'occasion de l'arrivée du cœur de Grétry, par Ch. Rogier, au nom de la Société d'émulation, et par Renard-Collardin, au nom de la Société Grétry, in-8°. Liège, 1829.

HENAUX. *La statue de Grétry*, poème, in-8°. Liège, 1842.

POLAIN. *A toutes les gloires de l'ancien pays de Liège*. Inauguration de la statue de Grétry, in-8°. Liège, 1842.

LARDIN. *Inauguration de la statue de Grétry*, due au ciseau de M. Brakeleer, à la Société de la grande Harmonie d'Anvers, le 19 août 1860, in-8°. Paris, impr. Claye, 1860.

FULGENCE, LEDOUX ET RAMOND. *Grétry*, opéra-comique en un acte, représenté pour la première fois sur le théâtre du Vaudeville, le 1er juin 1824, in-8°. Paris, Martinet, 1824.

FOUGAS. *Grétry chez Mme Duboccage*, vaudeville en un acte, représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre du Vaudeville, le 23 septembre 1815, in-8°. Paris, Martinet, 1815.

CHATELAIN. *Grétry au Parnasse*, tableau mythologique en action, précédé d'un prologue impromptu mêlé de vaudevilles. Représenté sur le théâtre du Havre, le 11 février 1825, in-8°. Le Havre, Faure, 1825.

III. — Critique.

Lettre à M. de Voltaire sur les opéras philosophi-comiques, où l'on trouve la critique de *Lucile*, comédie en un acte, en vers, mêlée d'ariettes (par le comte de la Touraille), in-12. Amsterdam et Paris, Desnos, 1769.

Lettre de Mme Le Hoc à M. Le Hic au sujet de *la Fausse magie*, opéra-comique de MM. Marmontel et Grétry (par Le Fuel de Méricourt), in-18. S. l., 1775. — Cette lettre est suivie des *Nouvellistes*, proverbe en un acte et en prose, qui met en scène un Gluckiste, un Grétriste, un Floquetiste, etc.

DESSALES-RÉGIS. *Poète et musicien* (Sedaine et Grétry). Dans la *Revue de Paris* du 13 août 1843, t. XX, pp. 105-123.

CASTIL-BLAZE. *Grétry musicien*. Trois articles dans la *Revue de Paris*, février 1845.

HÉDOUIN. *Mosaïque*, in 8°. Valenciennes et Paris, 1856. Cet ouvrage contient *Ma première visite à Grétry* et *Richard Cœur de Lion*. Ce dernier article a été tiré à part.

NUITTER (Ch.). *Deux opéras révolutionnaires de Grétry;* dans la *Chronique musicale,* t. I, pp. 256-264.

WILDER (Victor). Notices historiques sur *Richard Cœur de Lion*, *Céphale et Procris*, *la Caravane*, en tête des partitions pour piano et chant de ces opéras, éditées par Heugel et Michaëlis.

RONGÉ (J.-B.). Lettre adressée à MM. les membres de la commission instituée par le Gouvernement belge pour la publication des œuvres de Grétry, à propos d'un manuscrit inédit de ce célèbre compositeur. Liège, impr. de Thier, 1882.

Zémire et Azor, quelques questions à propos de la nouvelle falsification de cet opéra (par Lardin), in-8°. Paris. Moessard, 1846.

IV. — Procès du cœur.

HENNEQUIN. *Plaidoyer pour la ville de Liège;* dans les *Annales du Barreau français, Barreau moderne*, in-8°, t. VI, pp. 299-333. Paris, Warée, 1824.

FLAMAND-GRÉTRY. *Cause célèbre relative à la consécration du cœur de Grétry ou précis historique des faits énoncés dans le procès intenté à son neveu Flamand-Grétry par la ville de Liège, auquel sont jointes toutes les pièces justificatives*, in-8°. Paris, 1825.

FLAMAND-GRÉTRY. *A Messieurs les conseillers d'État*, in-4°, 8 pages. Impr. de Béthune, 1826.

ROCHELLE, avocat au conseil d'État. *Requête pour plusieurs des héritiers Grétry contre les bourgmestres de la ville de Liège.* Question relative à l'exhumation du cœur de Grétry, in-8°, 14 pages. Impr. de Béthune, s. d. (1827).

V. — Portraits.

Portrait à l'huile, par Mme VIGÉE-LEBRUN, 1785; ovale, haut. 0m,71, larg. 0m,57; au musée de Versailles, 2e étage, salle no 167.
— par ROBERT LEFÈVRE, 1809; au musée de Caen.
— par LAURE.
— par MELLIER.
Portrait au pastel, par Mme GRÉTRY, représentant Grétry avec ses trois filles. Ce portrait était à l'Ermitage.
Buste par PAJOU, exposé au Salon de 1781.
— par COUASNON, en terre cuite.
— par FLATTERS, mis en souscription en 1813.
— par RUXTHIEL, à l'hôtel de ville de Liège.
— anonyme, en plâtre, à Versailles, vestibule de la salle de spectacle.
Statue par STOUF, érigée en 1806 sous le péristyle de l'Opéra-Comique.
— par G. GEEFS, érigée à Liège en 1842.
— par BRAKELEER, érigée à Anvers en 1860.
Médaille frappée en 1814 par les soins de la Société des enfants d'Apollon.

ESTAMPES.

A.-E.-M. Grétry, dessiné et gravé par son ami Moreau le jeune; à Paris, chez l'auteur, Cour du palais, hôtel de la Trésorerie. Avec cette épigraphe :

Irritat, mulcet, falsis terroribus implet,
Ut magus. (HOR., epist. I, lib. II.)

A.-E.-M. Grétry, peint par Lse Ve Le Brun, peintre du roi, en 1785. Gravé par L.-J. Cathelin, graveur du roi, 1786.

Par des plaisirs réels et de fausses allarmes
Ce puissant enchanteur calme ou trouble nos sens;
Mais de son amitié peut-on goûter les charmes,
Sans égaler au moins son cœur à ses talens?

A.-E.-M. Grétry. Le Brun pinxt, Riedel sculp.
A. Grétry. Dessiné au physionotrace et gravé par Quenedey, rue Neuve des Petits-Champs, 15, à Paris (1808).
A.-E.-M. Grétry, membre de l'Institut et de la Légion d'honneur. Isabey pinxt, Simon sculp. Se trouve à Paris, chez Flamand, quai Voltaire, nº 11.
A.-E. Grétry, membre de l'Institut de France et de la Légion d'honneur. Lefèvre pinxt, A. Schotte sculp. (1814).
Grétry. Robert Lefèvre pinxt, Maurin del. Lith. de Langlumé, rue de l'Abbaye, nº 4.
A.-E.-M. Grétry, gravé pour le *Journal des arts*, par Canu (1813).
Grétry d'après sa bosse. Dien sculp. (1813).
A.-E. Grétry. Couasnon fec., J. Duplessis-Bertaux sculp. (1813).
André-Ernest Grétry. Mellier pinxt, Forget sculp. Dédié et présenté par Noël, éditeur, à l'École royale de musique et de déclamation. (Gravé au pointillé et encadré d'une vignette où sont inscrits les titres de ses principaux ouvrages, 1817.)
Grétry. Lith. par Sudre (le Panthéon français) — (1822).
A.-E.-M. Grétry, né à Liège, le 11 février 1741; mort à l'Hermitage de Montmorency, le 24 septembre 1813. Pre Adam, 1824.
Mr Grétry. Flatters. Fremy del et sculp.
Grétry. Lorin del, C. de Lasteyrie lith.
Grétry. Lith. par Delpech d'après Rob. Lefèvre (avec fac-simile de signature).
A.-E.-M. Grétry. H. Garnier. Lith. de Ducarme. (Galerie universelle, nº 200, publiée par Blaiset.)

DIVERS.

Quelques gravures se rapportant à la vie et aux ouvrages de Grétry :

Le tableau magique de Zémire et Azor. Dessin de Touzé, gravé par Voyez le jeune.
Grétry traversant l'Achéron. Vincent del, Duplessis-Bertaux sculp. (1813).
Passage de Grétry aux Champs-Élysées. Eau-forte de Duplessis-Bertaux (1813).
L'Hermitage de Montmorency, au bas duquel sont gravés au trait les profils de J.-J. Rousseau et de Grétry. — Gravé par Horace Vernet (1813).
Vue du tombeau de Grétry au Père-Lachaise. Faure del, estampe anonyme (1819).
Tombeau de Grétry. Gravé à l'aqua-tinta par J. Moreau d'après A.-F. Fanton (1826).

Trois tableaux de M. Faustin Besson se rapportant à divers épisodes de l'histoire de la famille Grétry :

Enfance de Grétry. Salon de 1857. Gravé à l'aqua-tinta par Jazet; gravé dans le *Monde illustré*, année 1857, n° 19. Ce tableau, actuellement au musée de Toulouse, se rapporte à François Grétry, père du célèbre compositeur.

Scène tirée des Mémoires de Grétry. Tableau antérieur à 1861. Gravé à l'aqua-tinta par Jazet.

Grétry en Italie. Tableau antérieur à 1867. Gravé par Jazet.

TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES.

CHAPITRE TROISIÈME. — LUCILE ET LE TABLEAU PARLANT.

CHAPITRE QUATRIÈME. — SILVAIN. — MARIAGE DE GRÉTRY. — SPECTACLES DE LA COUR. — L'AMITIÉ A L'ÉPREUVE. — ZÉMIRE ET AZOR.

CHAPITRE SEPTIÈME. — 1778. PROJETS, ÉCHECS ET DÉCEPTIONS. — LES TROIS AGES DE L'OPÉRA. — MATROCO. — LE JUGEMENT DE MIDAS. — L'AMANT JALOUX.

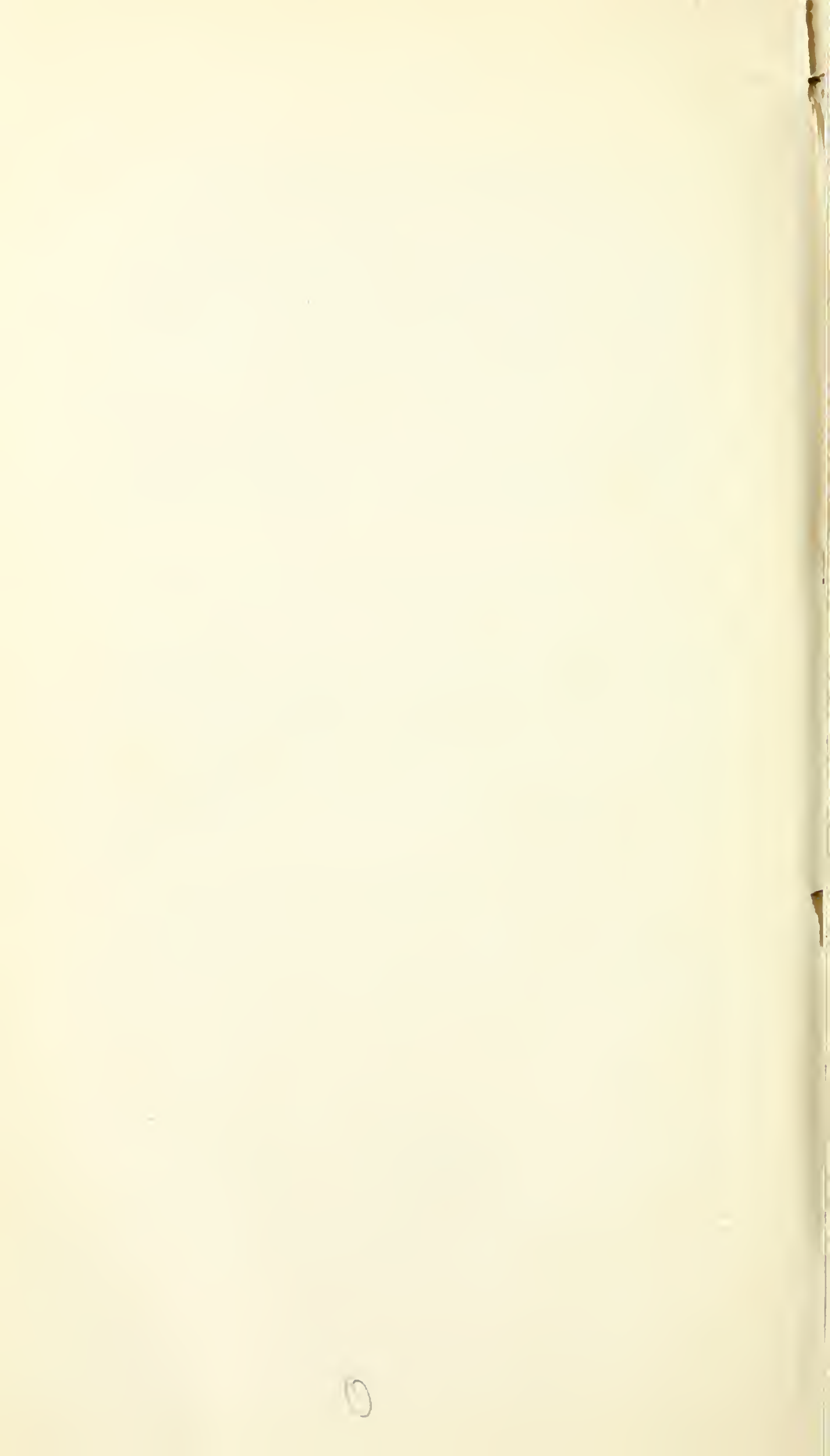
CHAPITRE HUITIÈME. — LES ÉVÉNEMENTS IMPRÉVUS. — AUCASSIN ET NICOLETTE. — COLINETTE A LA COUR. — L'EMBARRAS DES RICHESSES. — SECOND VOYAGE A LIÈGE.

CHAPITRE ONZIÈME. — TRAVAUX DES ANNÉES 1788 ET 1789. — SITUATION DE GRÉTRY A LA VEILLE DE LA RÉVOLUTION.

CHAPITRE DOUZIÈME. — LA RÉVOLUTION.

CHAPITRE TREIZIÈME. — DERNIÈRES ANNÉES DE GRÉTRY.






UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 11 25 04 007 9